

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Самарский национальный исследовательский университет имени академика
С.П. Королева»

На правах рукописи

Журавлева Ольга Алексеевна

**РОМАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ
В ЛИТЕРАТУРЕ XVIII-XIX ВВ.**

Специальность 5.9.3 – Теория литературы

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Николай Тимофеевич Рымарь

Самара – 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ЦЕННОСТНЫЕ ОСНОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ МОДЕРНА И ПРОБЛЕМА РОМАНИЗАЦИИ ЖАНРОВ	18
1.1 Романизация жанров и формирование романного мышления во второй половине XVIII – XIX вв.	18
1.1.1 Деканонизация жанров. Роман как деканонизирующий жанр	18
1.1.2 Романное мышление и романизация жанров	24
1.2 Сознание буржуазного типа и «романность» его ценностей	36
1.2.1 Ценности модерна и «незавершенная действительность»	36
1.2.2 Внутренняя конфликтность сознания личности эпохи модерна и поэтика «романного компромисса»	45
ГЛАВА 2. ЦЕННОСТИ ЧАСТНОЙ ЖИЗНИ: ПОЭТИКА ПОВСЕДНЕВНОСТИ	60
2.1 «Малые голландцы» и «пробуждение повседневности» в XVII веке.....	60
2.2 Стремление к «правдоподобию»: романная техника сюжетного разворачивания.....	66
2.3 Романизация повседневности буржуазного мира: Джейн Остин	78
2.3.1 Драматизация повседневности в английском «усадебном романе» ...	78
2.3.2 «Поэтика камерности»	83
ГЛАВА 3. ФОРМИРОВАНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА	91
3.1 Историчность романного мышления и ее роль в процессах романизации художественных форм.....	91
3.2 Поэтика исторического романа В. Скотта.....	102

3.2.1 Романизация исторических жанров: гетерогенная структура романов В. Скотта	102
3.2.2 Поэтика «средней линии» в романах В. Скотта	113
ГЛАВА 4. РОМАНИЗАЦИЯ ДРАМЫ: ЭПИЧЕСКАЯ ДРАМА И ДРАМА ДЛЯ ЧТЕНИЯ	124
4.1 Романизация европейской драмы в XVIII-XIX вв.	124
4.1.1 Проблема эпизации драмы в литературе модерна	124
4.1.2 Концепция человека в русской драме XIX – начала XX вв.....	134
4.2 Драма для чтения.....	142
4.2.1 Драма для чтения как «проблемная форма»	142
4.2.2 Романтическая и штюмерская драмы для чтения	148
4.2.3. Романная проблематика в драме Дж. Элиот «Армгарт».....	156
ГЛАВА 5. РОМАНИЗАЦИЯ ПОЭМЫ: РОМАН В СТИХАХ.....	163
5.1 Проблема жанровой природы романа в стихах	163
5.2. Прозаизация поэтического языка в поэме «Дон Жуан» Дж. Г. Байрона	182
5.3 Пародия и жанровое разноречие в романе «Евгений Онегин» А. С. Пушкина	198
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	216
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	222

ВВЕДЕНИЕ

В настоящей работе речь идет о феномене романизации нероманных форм в европейской литературе XVIII-XIX вв. Романизация рассматривается как понятие, обозначающее «формирование родожанровых доминант в литературе и художественной культуре в целом»¹. Романизация возникает на тех этапах литературного процесса, когда ведущим жанром становится роман, и представляет собой распространение романских принципов изображения на другие, нероманные жанры.

Необходимые для выхода романа на первый план исторические, социальные, культурные условия складываются во второй половине XVIII века, когда формируется новая историческая эпоха – модерн. Оформляясь на стыке двух типов культуры – традиционалистской классической и формирующейся неклассической – с их во многом взаимоисключающими установками, художественное сознание этой эпохи принадлежит расколотому типу личности. Человек модерна – носитель внутреннего конфликта, обусловленного проблемой расхождения ценностей новой эпохи, опирающихся на автономию личности («Я превращается в такую точку в мире, с которой и от которой отсчитываются все мировые смыслы»²), и традиционного жизненного уклада; он живет как бы в двух жизненных планах и вынужден постоянно соотносить себя с каждым из них³. Неоднородное сознание модерна, с одной стороны, характеризуется переходом от парадигмы готового смысла к вечному поиску и недоверию к самому себе, во-вторых, актуализирует проблему «“я” – Другой». Проблематика сознания личности эпохи модерна получила соответствующее

¹ Луков Вл. А. Шекспиризация (К теории и истории принцип-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 года / Моск. гуманит. ун-т. Ин-т гуманит. исследований. М., 2005. С. 4.

² Михайлов А. В. Судьба классического наследия на рубеже XIX – XX веков // Михайлов А. В. Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 29.

³ «Сознание европейца XIX в. не однородно, в нем в большей или меньшей степени живет конфликт двух культур, и это более тяжелый внутренний конфликт, чем раньше». Рымарь Н. Т. Художественный метанарратив модерна и структура романа XIX в. // Семиотические исследования. Semiotic studies. 2023. Т. 3. No 3. С. 49.

осмысление в современной исторической поэтике, выдвинувшей понятия «автономной причастности личности» и понятие поэтики художественной модальности (С. Н. Бройтман).

Романизация активизируется в период распада риторических систем и анализируется в диссертации как процесс, обусловленный формированием ценностных приоритетов культуры модерна. Деканонизации жанров европейской литературы проходит под влиянием романа, понимаемого нами как наиболее адекватная мироощущению модерна форма. Как показал М. М. Бахтин, в силу некоторых своих жанровых особенностей (пластичность, диалогичность, связь с незавершенной действительностью и т. д.) роман вовлекает другие жанры в процесс становления, освобождая их от риторических условностей, обнаруживая в них проблемность, «смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой становящейся современностью»⁴, транспортирует их «в новую особую зону построения художественных образов... впервые освоенную романом», заражает их незавершенностью, в конечном итоге способствуя появлению переходных романизированных форм. При этом явление романизации, как настаивает М. М. Бахтин, не может быть объяснено исключительно «прямым и непосредственным влиянием самого романа», поскольку «неразрывно сплетается с непосредственным действием тех изменений в самой действительности, которые определяют и роман, которым обусловлено господство романа в данную эпоху»⁵. По этой причине наиболее продуктивным представляется предлагаемый в диссертации комплексный литературоведческий, исторический, культурологический и эстетический подход к исследованию многообразных явлений романизации.

Романизация выступает основным инструментом особого типа художественного мышления, складывающегося в этот период, – романного мышления, кристаллизация которого происходит на протяжении XVIII-XIX вв.

⁴ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 502.

⁵ Там же.

Романное мышление способствует не только складыванию классического европейского романа, но и появлению таких гибридных жанров, как роман в стихах и драма для чтения. Очевидно, что в переходную эпоху, центральным литературным жанром которой становится крупная эпическая форма, романное мышление вырабатывается не только в жанре романа, но и в смежных жанровых образованиях, – рассказе, повести, поэме, драме, стихотворении и т. д. Романизированные жанры сопутствуют становлению прозаического романа XIX века, участвуя в поиске его внутренней меры, и отражают более масштабный поиск литературой адекватной формы для воплощения ценностей и смыслов эпохи модерна. Согласно нашим наблюдениям, наиболее интенсивно процессы романизации в XVIII-XIX вв. протекают в малых эпических формах, драме, поэме, исторической прозе.

Состояние научной разработки темы. Центральное для нашего исследования понятие романизации было введено в научный оборот М. М. Бахтиным в работе «Эпос и роман (О методологии исследования романа)» в 1940 г. и с тех пор получило развитие в работах Н. Т. Рымаря⁶, Е. Г. Мущенко⁷, В. М. Переверзина⁸, Л. Г. Тютеловой⁹ и др.

Понятие романного мышления, которое используется в настоящей работе, с 1970-х гг. разрабатывалось Г. А. Белой¹⁰ на материале советской прозы 1920-

⁶ *Рымарь Н. Т.* Введение в теорию романа. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1989. 156 с.; *Рымарь Н. Т.* Романное мышление и культура XX века // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тмарченко. М.: Тверь, 2000. Вып. 6. С. 88-102.; *Рымарь Н. Т.* Художественный метанарратив модерна и структура романа XIX в. // Семиотические исследования. *Semiotic studies*. 2023. Т. 3, No 3. С. 45–58.

⁷ *Мущенко Е. Г.* Формирование нового романного мышления в русской реалистической прозе конца XIX – начала XX века: автореферат дис. ... д-ра филол. н.: 10.01.01. Свердловск, 1989. 38 с.

⁸ *Pereverzin V. M.* Концепции «эпизации» и «романизации» в изучении большой эпической формы. In: *Alexandr Veselovskij a dnešek: (materiály konference konané ve dnech 22.-24. října 1996)*. Kšicová, Danuše (editor); Pospíšil, Ivo (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1998. P. 222-235.

⁹ *Тютелова Л. Г.* Теория романа М. М. Бахтина и проблема романизации драмы // Вестник Самарского государственного университета. 2012. №2/1 (93). С. 121-126.

¹⁰ *Белая Г. А.* Закономерности стилового развития советской прозы двадцатых годов. М.: Наука, 1977. 253 с.

х гг., В. А. Гейдеко¹¹ применительно к прозе А. Чехова и Ив. Бунина, в трудах В. П. Скобелева¹² на материале рассказов и повестей А. Платонова 1920-х гг., Н. Т. Рымаря, с 1980-х гг. исследовавшего ценностную структуру романного мышления на материале западноевропейского романа. Проблеме формирования романного мышления в русской прозе на рубеже XIX-XX вв. посвящена диссертация Е. Г. Мущенко.

Истории становления, поэтике, жанровым чертам европейского романа как центрального жанра процесса романизации посвящен обширный круг литературоведческих исследований. Отметим наиболее значительные среди них работы М. М. Бахтина¹³, Г. Лукача¹⁴, Вяч. Иванова¹⁵, Н. Я. Берковского¹⁶ Я. Уотта¹⁷, Х. Ортеги-и-Гассета¹⁸, С. Г. Бочарова¹⁹ Л. Е. Пинского²⁰, Е. М. Мелетинского²¹, Г.-Й. Рукхеберле и Г. Видхаммера²², Н. Д. Тамарченко²³,

¹¹ Гейдеко В. А. Чехов и Ив. Бунин: монография. М.: Советский писатель, 1987. 368 с.

¹² Скобелев В. П. «Романное мышление» в рассказах и повестях Андрея Платонова 20-х годов // *Russian Literature*. Volume 32, Issue 3, 1 October 1992. P. 329-355.

¹³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд. М., 1963. 167 с.; Бахтин М. М. Эпос и роман: (о методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 447-483.; Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. С. 221-291.

¹⁴ Лукач Г. Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. №9. С. 19-78.

¹⁵ Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия / Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи. М.: Издательство Юрайт, 2023. 531 с.

¹⁶ Берковский Н. Я. Эволюция и формы раннего реализма на Западе // Ранний буржуазный реализм. Ленинград: Художественная литература, 1936. С. 5-104.

¹⁷ Watt I. *The Rise of The Novel*. London: Chatto and Windus, Ltd., 1957. 334 p.

¹⁸ Ортега-и-Гассет Х. Краткий трактат о романе // Вопросы литературы. 1987. №9. С. 169-205.

¹⁹ Бочаров С. Г. О композиции «Дон Кихота» // Сервантес и всемирная лит-ра. М.: Наука, 1969. С. 7-116.

²⁰ Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. М.: Советский писатель, 1989. 416 с.

²¹ Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. 320 с.

²² Ruckhäberle H.-J., Widhammer H. *Roman und Romantheorie des deutsche Realismus: Darstellung und Dokumente*. Kronberg: Athenaum, 1977. 262 S.

²³ Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX в.: проблемы поэтики и типологии жанра. М.: Издательство РГГУ, 1977. 203 с.; Тамарченко Н. Д. Роман // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна, 1997. С. 33-34.

А. В. Михайлова²⁴, К. Г. Ханмурзаева²⁵ Н. Т. Рымаря, В. Б. Зусевой-Озкан²⁶, Г. Яусса²⁷, М. Бауэра²⁸, Р. Вайдта²⁹.

Что касается романизированных жанров, которые рассматриваются в нашей работе, нужно отметить следующие посвященные им исследования. Драма для чтения имеет традицию изучения в английском литературоведении, этому жанру посвящены работы Г. Бирза³⁰, Б. Мэтьюза³¹, Дж. А. Бэриша³², Д. Рэнделла³³, М. Пачнера³⁴, К. Б. Берроуз³⁵, П. В. Маркса³⁶, Т. Винна³⁷, а также Г. Лукача³⁸. В рамках феминистского письма драму для чтения изучают М. Стражники³⁹, С. Гилберт и С. Губар⁴⁰. Здесь же необходимо отметить

²⁴ Михайлов А. В. Роман и стиль // Михайлов А. В. Языки культуры: учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 404-471.

²⁵ Ханмурзаева К. Г. Немецкий романтический роман. Генезис, Поэтика, Эволюция жанра. Махачкала, 1998. 331 с.

²⁶ Зусева-Озкан В. Б. Историческая поэтика метаромана: монография. М.: Intrada, 2014. 488 с.; Зусева-Озкан В. Б. Метароман как проблема исторической поэтики: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.08. РГГУ, Москва, 2013. 46 с.

²⁷ Jauff H.R. Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt am Main, 1990. 302 S.

²⁸ Bauer M. Romantheorie. J.B.Metzler; Stuttgart, Weimar, 1997. 247 S.

²⁹ Weydt G. Der deutsche Roman von der Renaissance bis zu Goethes Tod // Deutsche Philologie im Aufriß. 2. Aufl. Berlin 1954. S. 1217-1356.

³⁰ Beers H. A. Retrospects of the Drama // The North American Review. Vol. 185, No. 619 (Jul. 19, 1907). P. 623-634.

³¹ Matthews B. The Legitimacy of the Closet-Drama // The North American Review. Vol. 187. No. 627 (Feb., 1908). P. 213-223.

³² Barish J. A. The Antitheatrical Prejudice. University of California Press, Jan 1, 1985. Literary Criticism. 499 p.

³³ Randall D. B. J. Winter Fruit: English Drama, 1642-1660. Kentucky: University Press of Kentucky, 1995. 472 p.

³⁴ Puchner M. Stage Fight: Modernism, Anti-theatricality & Drama. Baltimore: John Hopkins University Press, 2002. 234 p.; Puchner M. The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy. New York: Oxford University Press, 2010. 254 p.

³⁵ Burroughs C. B. Closet Stages: Joanna Baillie and the Theater Theory of British Romantic Women Writers. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1997. 256 p.; Burroughs C. B. The Persistence of Closet Drama // Redefining British Theatre History, 2007. P. 215-235.

³⁶ Marx P. Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart: J.B. Metzler. 2012. 348 s.

³⁷ Wynn T. Reading Drama in Eighteenth-Century France. Oxford: Oxford University Press, 2024. 412 p.

³⁸ Лукач Г. О противоречиях шиллеровской драматургии // Театр и драматургия. 1936. № 7. С. 395-399.

³⁹ Straznicky M. Privacy, Playreading, and Women's Closet Drama, 1550-1700. Ontario: Queen's University, 2004. 196 p.

⁴⁰ Gilbert S. M., Gubar S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. Yale University Press, 2000. 768 p.

сборник статей «Closet Drama: History, Theory, Form»⁴¹ под редакцией исследовательницы драмы для чтения К. Б. Берроуз, в котором рассматриваются история становления драмы для чтения, ее жанровые черты и подходы к изучению жанра. В отечественном литературоведении феноменам романизации и эпизации драмы посвящены статьи и диссертация Л. Г. Тютеловой⁴², работы В. Е. Головчинер⁴³, его касаются в своих исследованиях Н. Я. Берковский⁴⁴, С. А. Шульц⁴⁵, Н. Д. Тамарченко⁴⁶, Е. М. Заяц⁴⁷, А. И. Журавлева⁴⁸, А. Н. Зорин⁴⁹, О. В. Журчева⁵⁰, А. С. Чирков⁵¹, Э. Л. Финк⁵².

⁴¹ Closet Drama: History, Theory, Form / Edited by C. Burroughs. London: Routledge Taylor and Francis Group, 2019. 278 p.

⁴² Тютелова Л. Г. Автор и герой в драматургии И.С. Тургенева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2009. № 4. С. 1619–1625.; Тютелова Л. Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А. П. Чехова: автореф. дис. ... д-ра филол. н.: 10.01.01. Самара, 2012. 43 с.; Тютелова Л. Г. Теория романа М. М. Бахтина и проблема романизации драмы // Вестн. СамГУ. 2012. № 2-1. С. 121-127.

⁴³ Головчинер В. Е. Вопрос о статусе эпической драмы в системе драматического рода // Драма и театр III: сборник научных трудов. Тверь: Тверск. ун-т, 2002. С. 7-22; Головчинер В. Е. Русские корни эпической драмы // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Томск: Изд-во Том. унта, 2009. Вып. 10: Поэтика драмы в литературе XX / ред. Т. Л. Рыбальченко. С. 5-21; Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Изд. 2-е, дополненное и исправленное. Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2007. 320 с.

⁴⁴ Берковский Н. Я. Литература и театр. Статьи разных лет. М.: Издательство «Искусство», 1969. 638 с.

⁴⁵ Шульц С. А. Драматургия Л.Н. Толстого как пограничный феномен // Русская литература. 2000. № 1. С. 21-39; Шульц С. А. Историческая поэтика драматургии Л.Н. Толстого. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского ун-та, 2002. 240 с.

⁴⁶ Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / [М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В. И. Тюпа]; под ред. Н. Д. Тамарченко. 2-е изд., стер. М.: Издательский центр «Академия», 2012. 256 с.

⁴⁷ Заяц Е. М. Динамика взаимодействия романной прозы и драмы в раннем творчестве А.П.Чехова: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1999. 157 с.

⁴⁸ Журавлева А. И. Русская драма и литературный процесс XIX в. М.: Издательство Московского университета, 1988. 202 с.

⁴⁹ Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII-XIX веков: автореф. дис. ... д-ра филол. н.: 10.01.01. Саратов, 2010. 36 с.

⁵⁰ Журчева О. В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2009. 485 с.

⁵¹ Чирков А. С. Эпическая драма (Проблемы теории и поэтики). Киев: Вища школа, 1988. 160 с.

⁵² Финк Э. Л. Эпичность русской драмы // Вестник Самарского государственного университета. 2001. № 3. С. 111-119.

Жанровая природа романа в стихах в отечественном литературоведении изучается главным образом на примере романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Таковы исследования С. Г. Бочарова⁵³ и Ю. Н. Тынянова⁵⁴, посвященные стилю и композиции «Евгения Онегина», монографии о реализме в романе Г. Н. Поспелова⁵⁵, Г. А. Гуковского⁵⁶, работы по поэтической структуре романа Л. П. Гроссмана⁵⁷, Г. О. Винокура⁵⁸ и О. А. Проскурина⁵⁹, а также исследования Ю. М. Лотмана⁶⁰. Что касается других романов в стихах, они, если и рассматриваются, то часто как «производные» от пушкинского. В британском литературоведении роману в стихах посвящены работы М. Мэги⁶¹, Д. Феллуги⁶², Н. Мур⁶³, К. Эддисон⁶⁴, С. Марковиц⁶⁵.

Историческому роману, представленному в нашем исследовании главным образом творчеством В. Скотта, посвящены работы С. А. Орлова⁶⁶, Б. Г. Реизова⁶⁷, Н. Д. Тмарченко⁶⁸, В. Я. Малкиной⁶⁹, работы Г. Лукача⁷⁰,

⁵³ Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М.: Наука, 1974. 208 с.

⁵⁴ Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» / Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 284-309.

⁵⁵ Поспелов Г. Н. «Евгений Онегин» как реалистический роман / Пушкин. Сб. ст. М.: Гослитиздат, 1941. С. 76-154.

⁵⁶ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: ОГИЗ, 1948. 436 с.

⁵⁷ Гроссман Л. П. Исследования и статьи. Этюды о Пушкине. Пушкин в театральных креслах / Собрание сочинений Леонида Гроссмана. М.: Современные проблемы, 1928. С. 319-427.

⁵⁸ Винокур Г. О. Слово и стих в «Евгении Онегине» / Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1990. 452 с.

⁵⁹ Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 462 с.

⁶⁰ Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Ввод. лекции в изучение текста. Тарту, 1975. 109 с.; Лотман Ю. М. В школе поэтического слова – Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. 352 с.; Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960-1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб: Искусство-СПб, 1995. 847 с.

⁶¹ Magie L. M. The Verse-novel: Bastard Child of the Nineteenth Century. Los Angeles: University of California, 1971. 206 p.

⁶² Felluga D. Verse Novel / A Companion to Victorian Poetry. Blackwell Publishers, 2002. P. 171-186.

⁶³ Moore N. Victorian Poetry and Modern Life. The Unpoetical Age. London: Palgrave Macmillan London, 2015. 239 p.

⁶⁴ Addison C. A Genealogy of the Verse Novel. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017. 505 p.

⁶⁵ Markovits S. The Victorian Verse-novel: Aspiring to Life. Oxford University Press, 2017. 312 p.

⁶⁶ Орлов С. А. Исторический роман Вальтера Скотта. Горький: Изд-во Горьк. ун-та, 1960. 478 с.

⁶⁷ Реизов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л: ГИХЛ, 1958. 568 с.

М. Альтшуллера⁷¹, М. МакАливи⁷². Проблема «историчности» в различных аспектах разрабатывалась А. В. Михайловым. Проблеме рецепции творчества В. Скотта в России посвящена коллективная монография «Творчество Вальтера Скотта в пространстве мировой культуры»⁷³.

Проблема романизации, как и вопросы взаимовлияния жанров, жанрового синтеза, гибридизации и перестройки жанровых структур постоянно находится в фокусе внимания литературоведения и критики, но в последние десятилетия приобретает особую актуальность, – частично в связи с изучением постмодернистских художественных практик. Однако, как нам представляется, феномены романизации художественных форм не рассматривались ранее как ключевая составляющая процессов жанровой динамики в европейской литературе XVIII-XIX вв. Также не уделялось достаточного внимания ценностному содержанию конкретных особенностей поэтики романизации в драме для чтения, романе в стихах, в раннем реалистическом романе XIX века, в историческом романе В. Скотта. Этим, а также необходимостью выработать единый подход к анализу романизированных форм, позволяющий рассмотреть связь поэтики романизации с ценностями формирующейся культуры модерна, обусловлена **актуальность** исследования.

Научная новизна исследования заключается в том, что, насколько нам известно, впервые комплексно представляется феномен романизации

⁶⁸ Тамарченко Н. Д. «Капитанская дочка» и судьбы исторического романа в России // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 1999. Т. 58. № 2. С. 44-53.; Тамарченко Н. Д. О своеобразии русского исторического романа («Князь серебряный» А. К. Толстого) // Вопросы теории и истории русской литературы: Межвузовский сборник научных трудов. Брянск, 1994. С. 97.

⁶⁹ Малкина В. Я. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. 140 с.

⁷⁰ Лукач Г. Исторический роман / Г. Лукач // Литературный критик. 1937. № 7, 9, 12. 1938. № 3, 7, 8, 12. URL: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/hist-roman/histroman-sod.htm> (дата обращения: 10.10.20).

⁷¹ Альтшуллер М. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб: Академическое проект, 1996. 340 с.

⁷² McAleavey M. Behind the Victorian Novel: Scott's Chronicles. Victorian Studies. Volume 61. Number 2. P. 232-239.

⁷³ Творчество Вальтера Скотта в пространстве мировой культуры: коллективная монография / ред. И. О. Волков. Томск: Издательство Томского государственного университета, 2023. 140 с.

литературных жанров в качестве ведущей составляющей в процессах формирования художественных форм культуры модерна в XVIII-XIX вв. Применительно к романизированным жанрам актуализируются ценностные аспекты отказа от риторических систем, понятия антигероической поэтики, поэтики повседневности и камерности, поэтики «средней линии» и «романного компромисса». На этой основе уточняются толкования понятий «романизация драмы», «романизация поэмы», «романизация жанров исторического содержания», «романное мышление»; систематизируются и описываются романы в стихах и романизированные драмы, рассматривается поэтика исторического и раннего реалистического романов. Предложен единый подход к анализу явлений романизации, основанный на учете влияния ценностных ориентаций, формирующих культуру модерна в целом.

Объектом исследования являются романизированные жанры литературы XVIII-XIX вв., **предметом** – механизмы романизации нероманных форм и ранних форм романа в литературе модерна.

Материалом для исследования послужили произведения английской, русской, немецкой, французской литературы XVIII-XIX вв. Основными источниками художественного материала работы являются: романы В. Скотта «Уэверли, или Шестьдесят лет назад» и «Айвенго», в которых ярко прослеживаются процессы и формы романизации исторического повествования и поэтических жанров исторического содержания, поэма Г. Байрона «Дон Жуан», роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин», романы Дж. Остин «Мэнсфилд-парк» и «Сэндитон», драмы для чтения Ф. Шиллера «Разбойники» и Дж. Элиот «Армгарт», а также романы М. Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» и Д. Дефо «Робинзон Крузо». Кроме того, для показа явлений культуры Нового времени, аналогичных формированию романного мышления, использован ряд живописных произведений так называемых «малых голландцев».

Цель диссертационной работы – выявить и объяснить конкретную связь явлений романизации художественных форм в литературе XVIII-XIX вв. с

формированием культуры модерна, вырабатывавшей новое ценностное отношение к личности как относительно автономному субъекту сознания и воли.

Из цели исследования вытекает ряд **задач**, решаемых в диссертации:

1. Выделить ценностные основания культуры, определяющие культурно-исторические предпосылки романизации жанров, и описать особенности жанровой динамики в литературе эпохи становления культуры модерна.

2. Охарактеризовать романное мышление, дать определение понятию романизации и описать некоторые ее формы.

3. Проанализировать поэтологические формы романного освоения материала повседневности частной жизни в раннем реалистическом романе XIX века.

4. Рассмотреть исторический аспект романного мышления, показать поэтологическую специфику романизации исторического материала в романах В. Скотта.

5. Выявить жанровую специфику драмы для чтения как явления романизации драмы.

6. Охарактеризовать особенности взаимодействия поэтического и прозаического начал в романе в стихах, определяющие его жанровые черты.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Роман – литературная форма художественного мышления, в которой наиболее полно осуществляются и вместе с тем проблематизируются основные ценности культуры модерна. Характерный для модерна конфликт между утверждающей свою автономность личностью и моральными ценностями традиционной культуры, а также практической действительностью лежит в основе магистрального сюжета западноевропейского романа XVIII-XIX вв. – поиска героем возможностей преодолеть отчуждение между собой и миром, социальной ролью и его истинным «я»: заостряя противоречия в жизни и сознании героя, роман выступает «примирительной формой», стремится найти

«среднюю линию» в жизни личности, позволяющую ей таким образом вступить в «тотальную связность мирового целого».

2. Романизация является проникновением ценностей эпохи модерна и романного мышления в художественную структуру нероманных форм, определяющим их жанровую эволюцию и структуру, сообщающим им черты романного видения действительности в ее незавершенности, в силу чего романизация выступает как фактор их деканонизации и прозаизации. Романизация формирует интерес к нравственно-психологическим противоречиям в частной жизни и сознании среднего человека, к подробностям его повседневного бытия, из этой перспективы создавая образ героя и картину «малого» или «большого» мира.

3. В ряду ключевых характеристик мышления модерна, определивших основные черты романного мышления эпохи, выделяются отказ от риторического слова, антигероичность и ориентация на частную жизнь личности в ее индивидуальных психологических особенностях. Повседневные аспекты человеческой деятельности становятся структурными элементами нарратива, а центральным интересом является этическая проблематика личности, что обуславливает, как в романах Дж. Остин, отказ от *внешней* событийной насыщенности и перемещение фона происшествия на передний план. Отсюда – замещение поэтики исключительного обыденным, материально-практической избыточностью, использование художественных приемов, тормозящих повествование.

4. Историчность мышления культуры модерна играет ключевую роль в становлении романизованных форм. В произведениях В. Скотта, романизовавшего различные формы исторического повествования, впервые характерно романная этическая проблематика получает разработку на историческом материале: судьба и сознание неисторической личности «среднего человека» становятся в его романах центром, в котором пересекаются общая историческая и частная коллизии и разворачивается ценностный конфликт целой эпохи. Прошлое впервые осмысливается исторично – в

свойственной ему противоречивости и незавершенности. Сюжетная медиативность вальтер-скоттовского героя, ценностная неустойчивость его позиции аналогична романной «поэтике компромисса», выраженной в композиционном принципе «средней линии».

5. Романное мышление играет доминирующую роль в становлении драматических форм XIX века. Отечественная драма XIX – начала XX вв. романизируется под влиянием русского классического романа, поэтому для нее характерен особый способ изображения индивидуальной судьбы – в ее связи с конкретной социально-исторической действительностью. Специфическую форму романизированной драмы, развивающуюся в ряде европейских литератур в период между 1770-1830 гг., представляет драма для чтения. Ее развитие связано со становлением среднего класса и обусловлено изменением читательских практик и форм досуга, представлений об интимной сфере человека в культуре модерна, интересом к новому типу драматического героя, кризисом драматической формы.

6. Роман в стихах – жанр, в котором сложное многоуровневое взаимодействие прозаического и поэтического слова под воздействием распада культуры готового слова и процессов романизации является формообразующим принципом. Отношения прозаического и поэтического начал в романе в стихах порождают новую целостность, основанную на уникальном для каждого романа взаимодействии традиционно поэтических и собственно повествовательных стратегий. В этом смысле роман в стихах является пограничной формой, которая, соединяя прозу и поэзию, находит свою внутреннюю меру в постоянном межродовом синтезе. В поэме Дж. Г. Байрона «Дон Жуан» и романе в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» главным романизирующим принципом является пародия, которая ведет к переработке поэтических жанров и перестройке отношений между ними на принципах модальности, прозаизации поэтического языка.

Теоретико-методологические основы исследования. В работе используются сравнительно-исторический, сравнительно-типологический и

культурно-исторический методы, методики целостного анализа художественного произведения, выбор которых продиктован целью и материалом исследования. В диссертации также используются подходы таких гуманитарных дисциплин, как история, искусствоведение, философия, социология, эстетика. Теоретической базой диссертационного исследования являются учение М.М. Бахтина о природе романного жанра, а также категории и концепции русской школы исторической и теоретической поэтики, разрабатываемые в трудах М. М. Бахтина, А. Н. Веселовского, С. С. Аверинцева, А. В. Михайлова, Н. Д. Тмарченко, С. Н. Бройтмана, Ю. М. Лотмана, Ю. Н. Тынянова, Н. Т. Рымаря, В. И. Тюпы, О. М. Фрейденберг, В. Б. Зусевой-Озкан, Э. Р. Курциуса, Р. Барта, Ф. Моретти, Ж. Женетта и др. В работе также используются положения философских, исторических, эстетических, социологических трудов Г. В. Ф. Гегеля, М. Вебера, И. Валлерстайна, В. Зомбарта, Ю. Коки, Л. С. Выготского, Э. Трельча, Ю. Хабермаса, Ф. Мейнеке, Р. Шартье, Й. Шумпетера, С. Альперс, И. В. Демина, А. Маркова.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, показана связь формирования зрелого романного мышления с ценностями эпохи модерна, дополняются теоретические представления о романизации как о явлении межжанрового взаимодействия и о романном мышлении как о категории поэтики, разрабатываются концепции «романного компромисса» и «средней линии», проводится анализ и систематизация романизированных драмы и поэмы.

Практическая значимость исследования связана с возможностью применения полученных результатов и выводов в дальнейшем изучении проблемы романизации художественных форм. Материалы работы могут быть использованы для создания учебных пособий для вузов, курсов по теории и истории литературы, исторической поэтике, литературе модерна.

Апробация результатов. Основные положения диссертационного исследования были изложены в ряде научных публикаций, а также

обсуждались на международных, всероссийских и городских научных конференциях и семинарах: I городском межвузовском методическом теоретическом семинаре «Theoretical studies: Авторские стратегии в тексте» (Самара, 2 марта 2019 года); Международных научных конференциях студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2019» (Москва, 8-12 апреля 2019 года); XI межвузовской студенческой научной конференции «Воображаемый мир героя в литературе и культуре: поэтика и рецепция» (Москва, 12-13 марта 2020 года); Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2020» (Москва, 10-27 ноября 2020 года); Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2021» (Москва, 12-23 апреля 2021 года); Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2024» (Москва, 12-26 апреля 2024 года); XIV Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции молодых ученых «Майские чтения» («Язык и репрезентация культурных кодов») (Самара, 16-17 мая 2024 года).

Результаты работы представлены в пяти публикациях, четыре из которых входят в список ВАК.

Логика исследования обусловила следующую структуру диссертации: введение, основная часть, состоящая из пяти глав, заключение, список литературы (340 единиц). В первой главе рассматриваются культурно-исторические предпосылки романизации и выхода романа на ведущее место в жанровой системе европейской литературы. Во второй главе вводится проблема повседневности, анализируется ее роль в формировании поэтики романа XIX века. Третья глава посвящена историчности романного мышления и проблеме романизации форм исторического повествования в романах и поэмах В. Скотта. В четвертой и пятой главах рассматриваются романизированные драма и поэма, соответственно.

ГЛАВА 1. ЦЕННОСТНЫЕ ОСНОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ МОДЕРНА И ПРОБЛЕМА РОМАНИЗАЦИИ ЖАНРОВ

1.1 Романизация жанров и формирование романного мышления во второй половине XVIII – XIX вв.

1.1.1 Деканонизация жанров. Роман как деканонизирующий жанр

Категория жанра исторична, его сущность укоренена в эпохе. Жанр рассматривается современным литературоведением в связи с породившей его эпохой, так как он является способом конципирования действительности, формой ее осмысления. Жанр, как его определяет Н. Л. Лейдерман, есть «исторически сложившийся тип устойчивой структуры произведения, организующей все его компоненты в систему, порождающую целостный образ – модель мира (мирообраз), который выражает определенную эстетическую концепцию действительности»⁷⁴. Однако жанр – также динамическая категория, он восприимчив и проявляет постоянную склонность к изменению, вектор которого зависит от жанрового мышления автора или, что наиболее характерно для до-авторских поэтик, самой эпохи, особенностей литературного процесса, включая межжанровые отношения и тип господствующего жанра, ценностей и эстетических установок культуры и т. д. Проблема жанровой эволюции напрямую связана с мироощущением, сознанием, ценностной ориентацией эпохи, с тем, как та или иная эпоха подходит к решению проблемы взаимоотношений личности и действительности, поскольку жанр «есть форма осмысления определенных сторон мира»⁷⁵.

Историческая изменчивость жанра – вопрос, разрабатываемый в рамках исторической поэтики, задача которой, как ее определил А. Н. Веселовский, – «проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает в старые образы, эти

⁷⁴ Лейдерман Н. Л. К определению сущности категории «жанр» // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. Калининград, 1976. Вып. 3. С. 7.

⁷⁵ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 351.

формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие»⁷⁶. А. Н. Веселовский, исходя из представления об историчности поэтических категорий, выделяет эпоху личного творчества, которая распадается на два периода. Для исследования романа важен второй период индивидуального творчества, который Э. Р. Курциус датирует XVIII веком и связывает с преодолением риторического мышления⁷⁷. О. М. Фрейденберг также указывает на XVIII век как на границу традиционалистской поэтики, когда «литературное произведение строится на готовом жанровом и сюжетном материале»⁷⁸. С. Н. Бройтман, разрабатывая свою философско-историческую поэтику, связывает третий период с поэтикой «художественной модальности» и подразумевает под ней «диалогическую соотнесенность и взаимоосвещение разностадиальных образных языков, которые способны породить бесконечное разнообразие форм и смыслов»⁷⁹. Этот же период у Ю. М. Лотмана получает название «эстетики противопоставления», которая сменяет собой «эстетику тождества»⁸⁰.

Как пишет С. Н. Зенкин, «теория литературы изощряется в таксономии родов и жанров, в то время как сама литература склонна терять ощущение этих жанров»⁸¹. Замечание Зенкина относится к литературе XX-XXI вв., однако оно может быть распространено на всю историю генезиса современного европейского романа как на пример постепенной утраты чувства жанра. В то время как «Дон Кихот» создавался как пародия на рыцарские романы – жанр, который хорошо опознавался читателем и потому поддавался пародированию, – уже с конца XIX века и далее бывает трудно представить себе пародию на роман как жанр, так как эта не обладающая жесткими контурами жанровая

⁷⁶ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 18.

⁷⁷ *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 2., durchgesehene Auflage. Bern: Francke, 1954. S2.

⁷⁸ *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 252, 323.

⁷⁹ *Жеребин А., Павлова Н.* О Самсоне Бройтмане и его «Исторической поэтике» // *Revue des études slaves*. Paris, 2007. N 78 (4). С. 491.

⁸⁰ *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Издательство «Искусство», 1970. С. 352, 354.

⁸¹ *Зенкин С. Н.* Теория литературы: проблемы и результаты. М.: НЛЮ, 2018. С. 168.

форма перестает быть ощутимой и присваивается самым разнообразным с точки зрения темы и формы произведениям.

Кризис жанрового мышления, широко развернувшийся в XIX веке и определивший развитие европейской литературы, заявляет о себе в период перехода от традиционалистского общества к обществу модерна, когда угасает, изживает себя руководствующееся канонами риторическое мышление. Переход от канонических жанровых структур к неканоническим происходит в европейской литературе в тот период, когда канон формализуется, «утрачивает мировоззренческую глубину, превращается в свод технических приемов»⁸². В первой трети XIX века происходит «категориальный слом» (А. В. Михайлов), когда «изменение эстетических установок... приводит к снятию понятия жанров в том строгом смысле, в каком это понятие употреблялось в XVII-XVIII вв., в эпоху классицизма, да и во всей старой традиции литературы»⁸³. Как замечает С. В. Тураев в отношении романтических стихотворений, «романтики смешали все жанры»⁸⁴. Речь здесь идет не о полном смешении до неразличения, но об открытии подвижности, условности границ между жанрами, возможности межжанровых контактов. В эпоху романтизма жанр как ведущая категория поэтики уступает место автору, а задачу художественной целостности на себя берет произведение. Результатом является, во-первых, то, что жанр становится труднее опознать, во-вторых, складывание триады новоприобретенных конститутивных черт, состоящей из жанровой модальности, стилистической трехмерности и внутренней меры, в-третьих, уход от создания жанра путем воспроизведения канона, предполагающего существование инварианта жанра.

Роман – ведущий жанр поэтики художественной модальности, рожденный культурой Нового времени, достигающий своей зрелости в эпоху модерна и сродный последней, «единственный становящийся жанр среди давно готовых и

⁸² Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа; под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2011. С. 46-47.

⁸³ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л.: «Наука», 1978. С. 397.

⁸⁴ Тураев С. В. От Просвещения к романтизму. М.: Наука, 1983. С. 23.

частично уже мертвых жанров»⁸⁵. Согласно формулировке С. С. Аверинцева, который ссылается на М. М. Бахтина, роман разрушил «самое концепцию жанра как центральной и стабильной теоретико-литературной категории»⁸⁶. Роман выступает как деканонизирующий жанр литературы модерна. Постепенно утрачивая маргинальность и выходя на первый план, он способствует процессу размывания старых форм и, пародируя, переосмысляя и включая в свою конструкцию другие жанры, во многом определяет вектор движения жанровых масс в литературе модерна. Роман определяется природой своей гибридности (М. М. Бахтин: «Роман является по своей природе многожанровым образованием»⁸⁷), его суть и метод – это накопление и переработка разнородного материала, синтез старого и нового, факта и вымысла, общего и частного. Гетерогенность романной структуры проявляется в способности органично совмещать «принципиально любой»⁸⁸ жанровый материал, образуя художественное целое нового типа, отличное от целого включенных в роман жанров. Д. Джеймс метафорически объясняет склонность романа поглощать другие жанры тем, что роман имеет выражено эластичную структуру («the novel's expressive elasticity») и движется как волна, подхватывая все, что попадает на пути⁸⁹. Показательна известная попытка В. Днепровского рассмотреть роман как четвертый род поэзии, по-своему объединяющий и синтезирующий поэзию, драму и лирику⁹⁰.

По мнению Н. Д. Тмарченко, роману принадлежит особое место в литературе Нового времени, так как он, во-первых, выступает «законодателем

⁸⁵ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 451.

⁸⁶ Риторика и истоки европейской литературной традиции / С. С. Аверинцев. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 112.

⁸⁷ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики... С. 134.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ James D. The Novel as Encyclopedia // The Cambridge Companion to the Novel. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. P. 76.

⁹⁰ Днепров В. Д. Роман – новый род поэзии / Проблемы реализма. Л.: Советский писатель, 1961. С. 72-153.

норм»⁹¹, во-вторых, является «единственным “неканоническим” жанром»⁹². Роман «бесконечно разнообразен»⁹³, он не может быть адекватно заключен в рамки определения в силу своих исторической (изолированное существование разнообразных исторических форм романа) и географической протяженности, многообразия своих модальностей (античный, греческий, рыцарский, барочный, пасторальный, сентиментальный, реалистический, модернистский, постмодернистский и т. д.) и стилей, структурной неоднородности и т. д. Как пластичный и экспериментальный жанр он избегает статического жанрового определения и тем же заражает жанры, попадающие под его влияние, так же превращая их в пространство литературного эксперимента. Как указывает Ж.-М. Шеффер, «роман – это не теоретическое понятие, соответствующее какой-то номинальной дефиниции, принятой всеми теоретиками литературы нашего времени, но изначально и прежде всего термин, который в разные времена разные авторы, издатели и критики приклеивали к разнообразным текстам»⁹⁴. Для своего определения роман стяжает, кажется, больше прочих других жанров метафоры и сравнения. В. Куппан обращает внимание на то, что в попытке разъяснить природу романа многие исследователи прибегают к его антропоморфизации; она задается вопросом: «почему возникает желание рассказать историю романа так, как если бы жанр был человеком, обладал психикой, бессознательным, даже агентивным выбором?»⁹⁵. Однако и сама исследовательница не в состоянии отказаться от образности и заканчивает свое размышление о природе романа сравнением его с морем: «Роман лучше уподобить морю, этой конрадовской силе перемен, всем приливам и отливам пространства и времени, вещи глобального распространения и эмоциональной памяти. <...> Следовать за морем – значит видеть присутствие прошлого,

⁹¹ Тмарченко Н. Д. Роман // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна, 1997. С. 33.

⁹² Там же. С. 34

⁹³ Михайлов А. В. Языки культуры: учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 404.

⁹⁴ Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? М.: Едиториал УРСС, 2010. С. 65.

⁹⁵ Coorpan V. The Novel as Genre // The Cambridge Companion to the Novel. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. P. 28.

прорывающегося... в настоящее, видеть роман не только новым, но и старым, не только как категорию, но и как *процесс*⁹⁶. Подвижность романа превосходит подвижность прочих жанров европейской литературы: кажется, он принимает форму только затем, чтобы изменить ее. С этим связаны и «неумираемость» (Б. А. Грифцов) романа как жанра, и «бесконечность», «современность» романа в представлении йенских романтиков.

Эти хорошо известные в литературоведении «вечная новизна» и изменчивость романа, однако, не отменяют его устойчивости как жанра. В попытке выделить жанровые константы романа А. В. Михайлов пришел к выводу о парадоксальном единстве романа. Исследователь отмечает, что на каждом этапе развития роман так или иначе определяют «исторические темы», условно обозначенные им следующим образом: 1. Роман как риторический и антириторический жанр; 2. Роман и проблема повествования; 3. Новизна романа и роман как «новость»; 4. Роман как саморефлектирующий жанр, роман как критика романа⁹⁷. Роман ставит под сомнение всякую систему, основанную на представлении о состоявшихся формах, и взывает к такой теории жанра, которая исходит из процессуальных изменений, а не кумулятивного наследования, из становления, а не кристаллизации. Именно по этой причине он становится центром жанровой парадигмы Бахтина, основанной на диалектическом принципе и отличающей жанр от вида как устойчивого типа художественной структуры: жанр – это не раз и навсегда затвердевшая «устойчивость», но «устойчивая тенденция развития литературы»⁹⁸. Роман всегда находится в состоянии становления Другим; это бесконечно адаптирующий и адаптирующийся жанр, заставляющий весь проект определения жанра бороться с постоянной угрозой собственного устаревания. Он радикален в том смысле, что новый образец отчуждает, отвергает и деконструирует предшественника, ставит под сомнение адекватность всей устоявшейся системы, вовлекая в трансформацию весь жанровый массив.

⁹⁶ Ibid. P. 36.

⁹⁷ Михайлов А. В. Языки культуры... С. 411.

⁹⁸ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд. М., 1963. С. 142.

Именно высокая адаптивность романа побуждает Д. Джеймса высказать предположение о романе как «мировой форме литературы»⁹⁹, которая в течение XIX-XX вв. с легкостью распространилась на весь земной шар, проигнорировав географические, языковые и культурные границы.

1.1.2 Романное мышление и романизация жанров

Наряду с перечисленными общепризнанными «параметрами» романа как жанра важно учитывать и понятия, позволяющие осмыслить роман с точки зрения ценностных ориентаций творческой деятельности, порождавшей зрелую «классическую» форму романа, сложившуюся в первой половине XIX века. Таким понятием является понятие «романное мышление», впервые появившееся в 1970-е гг. в работах В. А. Гейдеко и Г. А. Белой применительно к прозе А. Чехова и Ив. Бунина и советской прозе 1920-х гг. В. Скобелеву принадлежит статья 1992 г. о романном мышлении в рассказах и повестях А. Платонова 1920-х гг. С 1980-х гг. понятие романного мышления как частного случая художественного мышления, обладающего определенной ценностной структурой, разрабатывается Н. Т. Рымарем¹⁰⁰.

Художественное мышление представляет собой деятельность по обобщению, преломлению, организации, образному воспроизведению эстетическим субъектом опыта действительности в конкретных художественных формах с помощью определенных художественных средств. В. В. Карих и А. А. Агеева определяют художественное мышление как «процесс целенаправленного опосредованного художественного познания мира, от художественно-проблемной ситуации до создания художественного образа, реализующееся с помощью ряда мыслительных художественных операций:

⁹⁹ *James D. The Novel as Encyclopedia...* P. 76.

¹⁰⁰ *Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа.* Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1989. С.155-227.

трансформации, реинтеграции, персеверации, мультипликации»¹⁰¹. Это деятельность, специфика которой основана как на индивидуальном мировоззрении художника, так и на мировоззрении конкретной эпохи, в ходе нее происходит «активное образное отражение и *ценностно ориентированное* пересоздание действительности, переработка и разработка, развертывание и организация образов»¹⁰². Б. С. Мейлах, говоря о художественном мышлении Пушкина, указывает на его «динамический» характер¹⁰³, соответственно в своем деятельном, процессуальном аспекте художественное мышление синонимично понятию художественной деятельности.

По замечанию Е. Г. Мущенко, художественное сознание переходных эпох, когда старые художественные принципы перестают отвечать потребностям и воззрениям новой эпохи, формируют два противоборствующих начала: острое чувство «стремительного “расширения” привычной эстетической вселенной», которое обуславливает особую неустойчивость всех явлений этого периода, и потребность в «концентрированном выражении этой разбежавшейся вселенной в некой смоделированной конструкции, манифесте»¹⁰⁴. По этой причине переходные эпохи активно модернизируют жанры, пытаются выработать новые эстетические принципы и углубить эстетическое познание, оставляют после себя множество художественных заготовок.

Начиная со второй половины XVIII века, в европейской культуре складывается такой тип художественного мышления, который исследователями характеризуется как романский по названию ведущего жанра литературы этого периода. Н. Т. Рымарь определяет роман как особую форму эпического мышления, которая «пытается эпически справиться с каждым раз по-новому

¹⁰¹ Карих В. В., Агеева А. А. Художественное мышление как феноменологическая категория // АНИ: педагогика и психология. 2017. Т. 6. №1(18). С. 250.

¹⁰² Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа... С. 10.

¹⁰³ Мейлах Б. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М., Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. С. 7.

¹⁰⁴ Мущенко Е. Г. Формирование нового романного мышления в русской реалистической прозе конца XIX – начала XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. н.: 10.01.01. Свердловск, 1989. С. 1.

встающими перед человеком проблемами, возникновение которых обусловлено все углубляющимся на протяжении веков процессом обособления личности»¹⁰⁵. По мнению В. Скобелева, романное мышление «составляет глубинную основу романа как большой формы», а также способно «проникать в художественную структуру рассказа и повести как малой и средней форм, участвуя тем самым в определении их жанровой эволюции, их жанрового своеобразия на том или ином историческом этапе»¹⁰⁶. Помимо рассказа и повести, романное мышление в конце XVIII века начинает проникать также в структуру других художественных форм – поэмы, драмы, стихотворения; есть основания полагать, что не только литература, но вся художественная культура эпохи модерна находится под заметным эстетическим влиянием романа и в некотором смысле руководствуется ценностями романного мышления.

Вл. А. Луков пишет о существовании «особого класса фундаментальных литературных принципов», которые получают у исследователя название *принципов-процессов* и определяются им как категории, передающие «представление о становлении, формировании, развитии принципов литературы, усилении некой тенденции»¹⁰⁷. Поскольку принцип-процесс, по определению Лукова, фиксирует формирование родожанровых доминант в литературе и художественной культуре в целом, к этой категории может быть отнесено явление романизации.

Понятие романизации было выдвинуто М. М. Бахтиным в 1940 г. в работе «Эпос и роман (О методологии исследования романа)» в качестве определения для такой ситуации в европейской литературе, когда роман занимает доминирующую позицию в литературном процессе и распространяет романские принципы изображения на другие жанры. Используя понятие принципа-процесса Вл. Лукова, Л. Г. Тютелова предлагает определять романизацию как

¹⁰⁵ Рымарь Н.Т. Романное мышление и культура XX века // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тamarченко. М.: Тверь, 2000. Вып. 6. С. 96.

¹⁰⁶ Скобелев В. «Романное мышление» в рассказах и повестях Андрея Платонова 20-х годов // Russian Literature. Volume 32, Issue 3, 1 October 1992. С. 330.

¹⁰⁷ Луков Вл. А. Шекспиризация (К теории и истории принцип-процессов)... С. 3.

«возникающую с определенной периодичностью в литературном процессе тенденцию выхода романа на ведущее место в исторически складывающейся и находящейся в развитии жанровой системе и рождения в рамках уже существующих нероманных жанров предроманных форм»¹⁰⁸.

Вводя понятие романизации жанров, Бахтин теоретизирует механизм, при помощи которого господствующий на определенном отрезке литературного процесса жанр оказывает влияние на содержание и структуру других жанров. Романизация не является уникальным явлением межжанрового взаимодействия, а существует в рамках более широкой «галилеевской» концепции Бахтина о взаимодействии жанров, допускающей существование драматизации, эпизации, лиризации, элегизации¹⁰⁹, журнализации¹¹⁰ и др. Неверным было бы понимание романизации как непосредственного, прямого влияния романной структуры на нероманные жанры: романизация неразрывно связана с характером, ценностным перспективизмом эпохи, которая порождает роман и обуславливает его доминирование, следовательно, и сам классический роман XIX века является результатом романизации предроманных структур и ранних форм европейского романа. Романизацию следует рассматривать как ценностную и познавательную ориентацию эпохи модерна. В основе понятия романизации Бахтина лежит представление о жанре как о формообразующей идеологии, иначе говоря, способе мышления: романизация требует от художника не столько жанровых трансформаций, адаптации его повествовательного метода, дискурса, сколько изменения отношения, мировоззрения, ценностной системы, то есть особого, романного мышления. Опираясь на идеи, представленные в трудах М. М. Бахтина, А. В. Михайлова, Н. Т. Рымаря и др., наметим признаки романизации, которые будут разрабатываться в следующих главах.

¹⁰⁸ *Тютелова Л. Г.* Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А. П. Чехова: дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2012. С. 122.

¹⁰⁹ *Токарева Г. А.* О жанре элегии и элегическом модусе. Вестник КРАУНЦ: Гуманитарные науки, 2017. № 1 (29). С. 7-11.

¹¹⁰ *Liddle D.* Bakhtinian "Journalization" and the Mid-Victorian Literary Marketplace // *Literature Compass*. 2016. № 4(5). P. 1460-1474.

Во-первых, романизация подразумевает освобождение жанра от канона в широком смысле, являющееся проявлением общего для культуры модерна процесса отказа от ценностей традиционалистской культуры. Роман открывает литературе и – шире – всей художественной культуре такую актуальную перспективу, с появлением которой больше невозможен прежний, предлагаемый риторическими жанрами взгляд на личность и действительность. Он открывает другим жанрам пространство творческой инициативы, которое в поэтиках классицизма расценивалось как маргинальное; это свойство романа подчеркивается уже В. Г. Белинским при обзоре русской литературы 1847 г.: «это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует себя безгранично свободным»¹¹¹. Экспериментальный дух романа заявляет о себе в литературе Просвещения: в романах Г. Филдинга и Л. Стерна особым образом соединяются формы серьезные и комические, сентиментальные и бурлескные, их стиль отличается многочисленными отступлениями, фрагментарностью и интертекстуальностью, использованием графических приемов и даже потока сознания. Так, «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» некоторыми исследователями оценивается как предшественник повествовательных техник, используемых модернистской и постмодернистской литературой¹¹². Еще более ранние образцы экспериментальных романов, приемы которых в том числе позаимствовали Филдинг и Стерн, – «Дон Кихот» Сервантеса и «Неистовый Роланд» Ариосто.

Сама жанровая форма романа отражает «ситуацию эмансипации личности»¹¹³. Романное мышление – мышление нового типа, противостоящее риторическому мышлению, исходящее из субъективности как главной ценности культуры модерна; его господство в литературе проявляется в субъективации повествования. Человек – главная ценность и главное мерило культуры

¹¹¹ *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 года: (Отрывок из статьи): Статья вторая и последняя // Гончаров И. А. в русской критике: Сборник статей / Вступ. ст. М. Я. Полякова; Примеч. С. А. Трубникова. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. С. 27.

¹¹² См. *Humphrey R.* Stream of Consciousness in the Modern Novel (1954). University of California Press, 1972. P. 127.

¹¹³ *Рымарь Н. Т.* Романное мышление и культура XX века... С. 97.

модерна; там, где в культуре происходит углубление в личность, на первый план выходят романские принципы ее изображения. Роман как форма, по выражению Э. М. Форстера, «пропитанная человечностью» («sogged with humanity»)¹¹⁴, оказывается наиболее подходящим жанром для погружения в сознание личности, исследования одиночества, противоречий, страха. Во второй половине XVIII века фокус художественного внимания переносится с объекта изображения на субъект. Прежде всего это происходит в эпистолярном романе, исследующем интимный мир личности и ее отношений с другими людьми и демонстрирующем различные точки зрения, как бы передавая автономию героям и не прибегая к помощи всеведущего рассказчика, а также в «разработке открытой Сервантесом формы метаромана»¹¹⁵.

Будучи ведущим жанром поэтики «художественной модальности», переустанавливающей отношения между творцом и текстом, роман открывает особую авторскую позицию, предполагающую известную отстраненность автора, которая в свою очередь определяет такие художественные приемы, как внутренний монолог и несобственно-прямая речь. Несмотря на то, что несобственно-прямая речь соединяет голоса автора и героя, то есть речь не идет о полной автономии последнего, ее появление в романе отражает начавшийся процесс отмежевания автора от героя.

Во-вторых, романизация включает диалогизацию в самом широком смысле. Романное мышление складывается на фоне распада традиционалистской культуры, в ситуации, когда мир утрачивает свое многовековое духовно-ценностное единство, а европейское сознание открывает для себя многообразие жизненных форм – географическое, культурное, языковое, идеологическое и т. д. «Птолемеевский» язык канонических жанров обнаруживает свою косность, условность в присутствии романа, сознание которого является многоязычным; результатом становится обновление языка нероманных жанров за счет проникновения в них свойственного роману

¹¹⁴ Forster E. M. *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1955. P. 24.

¹¹⁵ Теория литературных жанров... С. 51.

разноречия. Этот децентрированный язык, противостоящий авторитарному монологичному риторическому слову, формирует смысл с помощью многоголосия, подразумевающего наличие свободных самостоятельных субъектов сознания, «не приведенных к одному идеологическому знаменателю»¹¹⁶ и находящихся в равноправных друг с другом отношениях. В романизированных жанрах отношения человека и мира, человека и человека, героя и автора диалогизируются, отсюда – множественность точек зрения на события сюжета и «несовпадение субъектной структуры с сюжетом»¹¹⁷ в неканонической поэме, отсутствие главного героя и хор голосов, создающих общее настроение в эпической драме и т. д.

Диалог – центральное понятие философии и теории жанров Бахтина. Согласно его жанровой концепции, романы представляют собой образования, определяющие «большие и существенные судьбы литературы»¹¹⁸, и, как замечает Г. К. Косиков, эти судьбы связаны главным образом с «противоборством двух мирозерцательных начал – монологического и диалогического»¹¹⁹. Все социальные языки монологичны и, будучи идеологически наполненными, стремятся исчерпать предмет, на который направлены, своим определением. Ощущая себя в качестве единственно возможной точки зрения, монологические языки не способны на самокритику и потому относительны и преходящи: они в состоянии описать лишь соответствующие фрагменты действительности, но не отразить всю действительность в ее сложности, многообразии и полноте. В результате сама жизнь оспаривает авторитарность таких языков, между ее многомерностью и их одномерностью возникает «неустрашимый зазор» (Г. К. Косиков) и, соответственно, почва для взаимной критики этих языков, их контакта и

¹¹⁶ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского... С. 22.

¹¹⁷ Теория литературных жанров... С. 51.

¹¹⁸ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики... С. 449, 451.

¹¹⁹ Косиков Г. К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. Вып. I. М.: Наследие, 1994. С. 45.

взаимоосвещения. Так устанавливается ситуация языкового и социального разноречия.

В отличие от монологического подлинно диалогическое слово не столько строится, соотнося себя с чужим словом, сколько принципиально отличает себя от него и стремится к неслиянности с другими точками зрения. В его основе лежит знание, что любая «правда» ограничена, неполна или заведомо «ложна». Этот радикальный эпистемологический скептицизм определяет романное сознание, которое исходит из недоверия к прямому слову и «всякой прямой серьезности» и граничит с «отрицанием возможности неживого прямого слова»¹²⁰. Понимая роман не как «жанр среди жанров», но стихийно, как способ взаимоосвещения языков, Бахтин приписывает ему роль наиболее продуктивного пространства контакта, в котором различные языки (или сознания) принципиально не могут быть уравнены и упорядочены, а само их диалогическое противостояние не может быть окончательно устранено. Самый смысл романа, по Бахтину, содержится в этой «безысходности» и «незавершенности»¹²¹ диалога, невозможности ни привести все точки зрения к общему знаменателю, ни абсолютизировать одну из них, и, следовательно, разрешить возникшее противоречие. Напротив, роман живет бесконечным диалогом, основанном на взаимном непонимании людей, «говорящих на разных языках»¹²².

Это состояние неопределенности и разноголосицы определяет «партнерский» характер авторской позиции в романе: автор стремится выявить как можно большее количество относительных в своей неполноте точек зрения, «правд», чтобы через их взаимное столкновение достичь жизненной полноты, в то же время отказываясь от их резюмирования, не претендуя на всеохватность своей позиции и временами принимая участие в диалоге на равных со своими героями – партнерами по «взаимному непониманию». Отсюда – тезис Бахтина о том, что «автора (как творца романного целого) нельзя найти ни в одной из

¹²⁰ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики... С. 212, 449, 451.

¹²¹ Там же. С. 104, 216.

¹²² Там же. С. 168.

плоскостей языка: он находится в организационном центре пересечения плоскостей»¹²³. Романное начало, таким образом, и представляет собой истинно диалогическое начало.

На различии риторического и антириторического, романного слова строит свое представление о романе А. В. Михайлов. Для его теории концептуально важен характер отношений слова с действительностью: в то время как в риторической литературе слово носит универсалистский характер, выступает посредником между писателем и реальностью и «оформляет все жизненное»¹²⁴, в реалистической литературе XIX века слово оформляется самой жизнью, при этом не собирая в себе всю ее полноту и индивидуально постигнутую автором «правду», а как бы «опускаясь» в самую жизнь и даже «отступая перед жизнью и ее правдой»¹²⁵.

В-третьих, романизированные жанры обнаруживают характерные для романа смысловую незавершенность и контакт с незавершенной действительностью. Процессуальность романа, способность ускользать от дефиниций определяются его связью со становящимся миром. Уже йенские романтики выделяли роман среди других жанров как форму бесконечную по своей природе, сущность которой еще не состоялась; по причине этой неготовности романа оказывается малопродуктивным применение к нему объяснительных, эссенциалистских теорий жанров, обращенных к прошлому. В эстетике Бахтина, апеллирующей к незавершенной действительности, роман – «единственный становящийся жанр среди давно готовых и частично уже мертвых жанров»¹²⁶. В бахтинском понимании теории роман – не столько сущность, сколько процесс, жанр, который всегда находится в режиме выхода за свои границы, преодоления себя. Уподобление романа самой действительности («Только становящийся сам может понять становление»¹²⁷) есть надделение

¹²³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики... С. 415.

¹²⁴ Михайлов А. В. Языки культуры... С. 406. Он же: Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М.: Наука, 1982. С.137-203.

¹²⁵ Михайлов А. В. Языки культуры... С. 406.

¹²⁶ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики... С. 447.

¹²⁷ Там же. С. 451

жанра уникальной чувствительностью к изменениям во времени, из которой вытекают вечная новизна и современность романа, способность в наибольшей степени по сравнению с другими формами выражать сознание модерна, настроенное на восприятие сообщений из мира Другого, будь то рассказ об экзотических странах («Робинзон Крузо», «Ороко, или Королевский раб», «Путешествия Гулливера»), о зарождении внутреннего мира буржуазного субъекта (эпистолярные романы С. Ричардсона, Ш. де Лакло), или повествование о внутреннем конфликте в романе XIX века. Н. Т. Рымарь указывает на то, что именно способность к непосредственному контакту с бытием определяет особую неканоническую жанровую природу романа, «суть которой заключается в том, что он... не подражает готовым образцам»¹²⁸, а, напротив, всеми способами дистанцируется от них.

Незавершенность романа становится возможна благодаря новому, нелинейному пониманию истории, приходящему на смену эволюционному представлению об истории как прогрессе. Историческая эпоха является неизбежным фоном романа с точки зрения исторической поэтики, роман как жанр формируется на почве нового чувства времени. Роман как репрезентативная форма исторического мышления имплицитно связан с исторической реальностью, герой романа движется во времени на фоне исторических событий, роман улавливает «чувство эпохи», превращая его в свою форму, он занимается, по выражению Ф. Джеймисона, «просеиванием истории» («to sediment history»)¹²⁹, конденсацией и архивацией исторического времени. Время романа, «самого текучего из жанров» (М. М. Бахтин), принадлежит нелинейной истории. В. Беньямин в «Тезисах о философии истории» критикует историзм как представление о времени в качестве некой однородности («гомогенное и пустое время»), вечный образ прошлого, связанный с идеей прогресса, нарратив которой пишется победителями (по замечанию Э. Фридендера, в таком случае история является не полем битвы, а

¹²⁸ Рымарь Н. Т. Романное мышление и культура XX века, С. 94.

¹²⁹ Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981. P. 141.

представляет «триумфальное шествие победителей»¹³⁰). Вместо этого, по мнению Бенямина, мы должны отказаться от взгляда на историю как на непрерывность в пользу диалектического представления о ней как о рваном ритме, для которого характерно сосуществование разных временных периодов. М. Де Ланда, автор «Тысячи лет нелинейной истории», предлагает рассматривать нелинейное как нечто, сопротивляющееся аналитике последовательности, этапа и телоса; он выдвигает на первый план не итоговую сумму, а взаимодействие между частями, и тем самым приходит к понятию истории, в которой каждый новый этап развития «просто добавляется к другим, сосуществуя и взаимодействуя с ними, не оставляя их в прошлом»¹³¹, то есть накладывается. Этот особый режим темпоральности подразумевает не только движение сквозь время, но и «переговоры» с ним, и наконец «память жанра», позволяющую обнаруживать в романе артефакты преодоленных форм культуры и повествования («призрак Мнемозины внутри»¹³²).

Для Г. Лукача, который рассматривает роман одновременно как форму литературы и философствования, преодолевающую разрыв между условностью объективного мира и безусловностью субъективного, роман разворачивается в мире без «имманентности смысла», без Бога, в котором смысл «обнаруживается повсюду», однако, будучи формой познания, он способен утешать, разрешая «диссонансы бытия», регистрируя непосредственность исторической утраты и в дальнейшем впитывая это чувство; прошлое, таким образом, избегает забвения в романной форме. Роман принадлежит дифференцированному многослойному времени, в котором прошлое, настоящее и будущее накладываются друг на друга, как палимпсест; он одновременно сгусток, точка конденсации истории, и продолжающаяся волна трансформации, он никогда не остается собой и всегда открыт для будущего. Такое ризоматическое понимание истории позволяет представить жанр романа как память, допускающую сосуществование в нем

¹³⁰ *Friedlander Eli. Walter Benjamin: a philosophical portrait. Cambridge, MA; L.: Harvard University Press, 2012. P. 158.*

¹³¹ *Cooppan V. The Novel as Genre... P. 38.*

¹³² *Ibid. P. 31*

множества эпох и присущих им художественных языков, и как некую гетерогенную целостность.

Наконец, как пишет Бахтин, «изменение временной ориентации и зоны построения образов ни в чем не проявляется так глубоко и существенно, как в перестройке образа человека в литературе»¹³³. В результате разрушения эпической дистанции происходит перенос образа человека «в зону контакта с незавершенным событием настоящего (а следовательно, и будущего)»¹³⁴; тем самым в образ человека вносится динамика, актуализируется проблема несовпадения личности с самой собой, ее перестает исчерпывать сюжет, развивается «внутреннее действие», в том числе в неклассической драме рубежа XVIII-XIX вв., в которой возрастает роль субъективного времени.

Далее, на фоне деканонизации и утраты каноническими жанрами «односторонней серьезности»¹³⁵ происходит взрывное проникновение в литературу смеха, иронии, юмора. Подобно тому, как сам роман пародирует другие жанры, романизирующиеся жанры также начинают вводить в свою конструкцию элементы других жанров, иронически переосмысляя их. Для Бахтина (пред-)романное начало вырастает в том числе из «смеховой культуры», основанной на насмешливом передразнивании «прямого» слова, фамильяризации жизненных явлений – карнавализации; именно в «междужанровом» мире «смеховой культуры» вырабатывается принцип разноречия. Так, пародия становится инструментом английского просветительского романа, и особенно продуктивно этот прием используется Г. Филдингом, который создает свою теорию «комического эпоса». Романы Филдинга, как было неоднократно отмечено, травестийны и «широко открыты жизни» (Ю. И. Кагарлицкий), питаются из разных источников, они зачастую «демонстрируют не совсем уместную любовь к грубым народным

¹³³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики... С. 476.

¹³⁴ Там же. С. 478.

¹³⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского... С. 212.

развлечениям»¹³⁶. «Беспощадно-критический» характер носит смех в «Апологии жизни миссис Шамелы Эндрюс», являющейся язвительной пародией и сатирической «репликой» на «Памелу» Ричардсона. В «Истории Тома Джонса, найденныша» комическое – один из способов изображения конкретной действительности и условие реализма романа, оно служит прямым источником романной диалогичности. Комическая линия, в эпоху Просвещения находящаяся под знаком критического разума, как бы обнаруживает свою развоплощающую энергию: в ней «поселяется дух творимой жизни»¹³⁷ и начинает изнутри подмывать абстрактную логику, социальный разум и даже ставить под сомнение всю гуманистическую культуру.

1.2 Сознание буржуазного типа и «романность» его ценностей

1.2.1 Ценности модерна и «незавершенная действительность»

Понятие «эпоха модерна» или «Новое время» в западной и отечественной историографии используется для описания достаточно широкого временного периода и может относиться ко всей послесредневековой истории Европы со второй половины XV века до начала XX века. Однако вопрос о хронологических рамках эпохи остается дискуссионным. Часть историков культуры ищет начало Нового времени в XVII веке, другие связывают начало этой эпохи с османским завоеванием Константинополя (1453 г.), Ренессансом в Европе (XV-XVI вв.), подъемом династии Тимуридов и мусульманскими завоеваниями Южной Азии (XIII-XVI вв.), завершением эпохи крестовых походов (XV век) и окончанием Войны Алой и Белой Роз в Англии (1487 г.), с объединением Арагона и Кастилии в Испании (1476 г.) и началом эпохи Великих географических открытий (XV век). Концом Нового времени обычно

¹³⁶ Rawson C. Introduction / Cambridge Companion to Henry Fielding. New York: Cambridge University Press, 2007. P. 1.

¹³⁷ Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа... С. 87.

считают период между Первой (1914-1917 гг.) и Второй мировыми войнами (1939-1945 гг.). По этой причине хронологические рамки Нового времени могут быть определены лишь приблизительно: его начало может быть отнесено ко второй половине XV века, а конец – к середине XX века. Внутри продолжительного и неоднородного Нового времени европейская историография выделяет несколько эпох. Так, англосаксонская школа выделяет «Раннее Новое время» (Early Modern Age), собственно «Новое время» (Modern Age) и «Современное время» (Contemporary Age), начинающееся с 1945 г.¹³⁸ Немецкая традиция выделяет «раннее Новое время» (Frühe Neuzeit), «Новое время» (Neuzeit) и «Новейшее время» (Neueste Zeit), которое отсчитывают с конца XVIII века¹³⁹. Французская традиция¹⁴⁰ выделяет «современную эпоху» (L'époque moderne), которая в целом соответствует Early Modern Age и Frühe Neuzeit, а также «нынешнюю эпоху» (L'époque contemporaine), которая охватывает весь период после Французской революции. Российская историография, следуя за германской периодизацией, выделяет «раннее Новое время», характеризующее переходный период между Смутой и реформами Петра I, следующее за ним «Новое время» и начинающееся после 1917 г. «Новейшее время».

Для нашей работы, концентрирующейся на исследовании романизации художественных форм, а тем самым романного мышления, важным является период со второй половины XVIII века до середины XX века, который мы в согласии с современными философами и историками культуры понимаем как эпоху модерна. Это время, когда европейские общество и культура приобретают зрелые черты модерна, а классический роман обретает свою внутреннюю меру. Выразительное отличие XVIII века от предыдущего столетия было отмечено

¹³⁸ Green W. A. Periodization in European and World History // Journal of World History. 1992. Vol. 3. № 1. P. 13-53.

¹³⁹ Pot van der J. H. J. Sinndeutung und Periodisierung der Geschichte. Eine systematische Übersicht der Theorien und Auffassungen. Boston Köln: Brill, Leiden, 1999. 1001 S.; Wirsching A. Oldenbourg Geschichte Lehrbuch: Neueste Zeit. De Gruyter Oldenbourg, 2008. 478 S.

¹⁴⁰ Leduc J. Période, périodisation // Historiographies: Concepts et débats / sous la dir. C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia, N. Offenstadt. P., 2010. Vol. 2. P. 830-838.

П. Азаром: «Какой контраст! Какая резкая перемена! Иерархия, дисциплина, порядок, которые обеспечивает власть, догмы, жестко регламентирующие жизнь, – вот что любили люди семнадцатого века. Ограничения, авторитет и догмы – вот что ненавидят люди восемнадцатого века, их ближайшие преемники. Первые – христиане, вторые – антихристиане; первые верят в божественный закон, вторые – в естественный; первые спокойно живут в обществе, разделенном на неравные классы, вторые мечтают только о равенстве... это революция»¹⁴¹. Взгляд Азара излишне упрощает ситуацию: в XVIII веке не происходит мгновенного – революционного – преобразования действительности, и, как замечал Ф. Фюре, «нельзя поддаваться искушению представить весь наш XVIII век... в свете 89 или 93 гг.»¹⁴². По мнению Н. Т. Пахсарьян, «новая эпоха... постепенно вызревает внутри этого прошлого и эволюционирует в процессе собственного развития»¹⁴³, однако социальные, экономические и политические изменения настолько интенсифицируются в XVIII веке, что разница между ним и предшествующими столетиями создает впечатление радикального разрыва с прошлым.

Можно принять во внимание концепцию «долгого XIX века» (И. Эренбург, Э. Хобсбаум), которая выделяет временной отрезок с 1789 по 1914 гг. как единый исторический период, для которого характерна «целая связка кумулятивных и взаимно усиливающихся процессов»¹⁴⁴: формирование

¹⁴¹ «Quel contraste! quel brusque passage! La hiérarchie, la discipline, l'ordre que l'autorité se charge d'assurer, les dogmes qui règlent fermement la vie: voilà ce qu'aimaient les hommes du dix-septième siècle. Les contraintes, l'autorité, les dogmes, voilà ce que détestent les hommes du dix-huitième siècle, leurs successeurs immédiats. Les premiers sont chrétiens, et les autres antichrétiens; les premiers croient au droit divin, et les autres au droit naturel; les premiers vivent à l'aise dans une société qui se divise en classes inégales, les seconds ne rêvent qu'égalité» (*Hazard P. La crise de la conscience européenne. Le livre de Poche, collection références. Paris, 1994. P. 4.*)

¹⁴² Фюре Ф. Постыжение Французской революции / Пер. с фр. Д. В. Соловьева. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. С. 48.

¹⁴³ Пахсарьян Н. Т. «Ирония судьбы» века Просвещения: «обновленная литература» или литература, демонстрирующая исчерпанность старого? // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учебное пособие / Под ред. Л. Г. Андреева. М.: Высшая Школа, 2001 / forlit.philol.msu: Кафедра истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/pakhsaryan-article2-ru> (дата обращения: 01.08.2023).

¹⁴⁴ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Издательство «Весь мир», 2003. С. 8.

капиталов и становление буржуазии как ведущего класса, доминирование империй в мире и политика колониализма, появление национальных государств, усиленные индустриализация, урбанизация и даже глобализация, модернизация с ее акцентом на возникновение новых институтов, распространение демократических прав и свобод и расширение политических прав участия, а также рационализм, секуляризация ценностей и норм, историзм, идея прогресса, автономии личности и другие установки мышления. По замечанию М. Б. Хомякова, модерн «формируется как тотальность, охватывая все сферы жизни общества: политику, экономику, собственно социальность»¹⁴⁵.

Для нашего исследования проблематики романного мышления XVIII–XIX вв. первостепенно важны те концепции Просвещения, которые позволили сформулировать революционные для Европы ценности – ценности самостоятельности, свободы и достоинства личности, понятой как самоценность, *ineffabile* – индивидуальность, не подводимая под готовые определения и роли, будь то принадлежность к сословию, расе, образованность или иные социальные положения, что сформулировано в правовом принципе равенства всех перед законом. Лозунги и правовые требования Французской революции входили в практические представления об обществе и отдельной личности, об общественной морали. Личность рассматривалась как самостоятельный субъект сознания и воли¹⁴⁶. Это самоутверждение европейского индивидуализма не могло не потребовать именно романа и романности, самая суть которых состоит в художественной рефлексии над возможностями и границами личности, героя романа в его всегда проблемных отношениях к себе самому и к миру Другого и других. Романное мышление, роман оказались художественной структурой и формой, утверждавшими и проблематизировавшими эти ценности культуры модерна.

¹⁴⁵ Хомяков М. Б. К критической теории монолитной модерности // Журнал социологии и социальной антропологии. Том XV. № 6 (65). 2012. С. 61.

¹⁴⁶ Девиз Просвещения был определен И. Кантом: ««Имей мужество использовать свой собственный разум!» (нем. Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!).

Само понятие модерна (лат. *modernus*, фр. *modernité*, англ. *modernity*, нем. *Moderne*) предполагает некое новое начало, основанное на сознании легитимности настоящего времени¹⁴⁷. На протяжении всего Средневековья и большей части Нового времени понятия современности и античности в европейском сознании дрейфуют как навстречу друг к другу, так и в разные стороны, снова и снова выражая «сознание эпохи, соотносящей себя с прошлым или античностью, чтобы увидеть себя как результат перехода от старого к новому»¹⁴⁸, к XVIII веку устанавливая известную границу. Модерн компаративен: он определяет себя посредством преодоления прошлого и потому «характеризуется в отличие от античного (круг) или средневекового (старение мира – *mundus senescit*) понимания времени своей направленностью в будущее»¹⁴⁹. Как пишет Ю. Хабермас, «профанное понятие нового времени выражает убеждение, что будущее уже началось: оно подразумевает эпоху, которая устремлена в будущее, которая открыла себя предстоящему новому»¹⁵⁰. Ориентация на будущее и имманентная полемика с прошлым приводит к испытательному характеру модерна: «это процесс постоянного «ответа» общества (людей) на вызовы из трех сфер жизни: экономической, политической и эпистемологической в условиях детрадиционализации социального порядка»¹⁵¹.

Традиционное общество мало подвержено изменениям и «прецедентно», оно воспроизводит себя на основании традиции, имеет источником легитимации собственное прошлое, его жизнь находится в зависимости от религиозных или мифологических представлений, в естествознании

¹⁴⁷ Как показывают Ю. Хабермас и Х. Яусс, существительное *modernitas* впервые в хронологическом смысле употребляется в V веке, когда христианская современность пытается отграничить себя от языческого римского прошлого; антитеза же *antiqui – moderni* впервые появляется у Кассиодора, который рассматривает античную культуру как принадлежащую образцовому прошлому, а не христианскому настоящему (Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне... С. 11).

¹⁴⁸ Habermas 1985. P. 3.

¹⁴⁹ Хомяков М. Б. К критической теории монолитной модерности... С. 61.

¹⁵⁰ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне... С. 10.

¹⁵¹ Логинов А. В. Модерность: проблема типизации обществ // Журнал социологии и социальной антропологии. Том XV. № 6 (65). 2012. С. 97.

преобладает так называемое рецептурное знание, отсутствуют социальные науки¹⁵². Однако по мере того, как культурная и общественная рационализация посредством рефлексии традиций, которые утратили свою самобытность, захватывает повседневную жизнь, разрушаются традиционные жизненные формы. Общество модерна, утратившее единый ценностный центр, переживающее распад религиозной картины мира, демифологизацию и обмирщение, не имея под собой фундамента традиции и возможности сослаться на внешний авторитет (церковь, Бог), вынуждено по-новому интерпретировать и обосновывать жизненные и социальные феномены, отвечать на экономические, политические и эпистемологические вызовы, опираясь лишь на собственные автономия, разум, эмпирический опыт. Уже в эпоху барокко намечается тенденция к восприятию мира как раздробленного, хаотического, населенного контрастами и множественностями, которые нужно охватить, энциклопедизировать. Человек рококо же бежит от социальной реальности в частную жизнь или в идеальный мир пасторали и светской игры, пытаясь забыться в забавах и наслаждениях, игнорирует моральные установки и отказывается жить, сообразуясь с предписаниями традиционной культуры. Притязание Нового времени на радикальный разрыв с традицией приводит к нарастанию определенной эпистемологической неуверенности, онтологического сомнения¹⁵³, которые в свою очередь приводят к попыткам на рациональном основании восстановить предсказуемость и стабильность жизни через обнаружение «объективных закономерностей общественных процессов»¹⁵⁴. В этой связи неслучайно появление, особенно интенсифицирующееся начиная с Просвещения, всевозможных общественных и научных теорий, систем классификаций, пытающихся представить целостную

¹⁵² Социальное знание и социальные изменения. М.: Изд-во Института философии РАН, 2001. С. 21–22.

¹⁵³ «Внутренняя проблема нового времени – его притязание на радикальный разрыв с традицией, на саму возможность такого разрыва» (*Blumenberg H. Die Legitimität der Neuzeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1966. S. 72*).

¹⁵⁴ *Меньшиков А. С. Современная социология и/или социология Современности? // Логос. 2008. № 6. С. 50.*

картину мира (теории эволюции Ж. Ламарка, Ч. Дарвина, единая система классификации растительного и животного мира К. Линнея, классическая механика, классовая теория происхождения государства К. Маркса и Ф. Энгельса и т. д.), а также бурное развитие крупных – всеохватных – аналитических форм искусства, таких как роман, в центре которого находится проблема личности в ее отношении к действительности и социуму.

Г. В. Ф. Гегель, одним из первых начавший осмысление модерна как философского понятия и уравнивший в своей философии истории «Новое время» и «модерн», в качестве главного принципа нового времени назвал субъективность, сочетающую индивидуализм, право на критику и автономию действия. Бюргер, буржуа, представитель городского среднего класса – центральная фигура модерна, с перспективы которой открывается взгляд на действительность и человеческую природу в европейском романе, «die moderne bürgerliche Epopöe» (Г. В. Ф. Гегель) – «буржуазной эпопее»¹⁵⁵. И. Валлерстайн писал: «Я не знаю ни одной серьезной интерпретации истории нашего современного мира, в которой отсутствовало бы понятие “буржуазия”... И это неслучайно. Трудно рассказывать историю, в которой бы отсутствовал основной протагонист»¹⁵⁶. В своей диссертации «Структурные изменения в публичной сфере» Ю. Хабермас описывает бюргерство как социальную формацию, которая привела к новой форме публичной сферы, новым отношениям между государством и обществом и, таким образом, в конечном итоге к возникновению современного массового общества. В «Протестантской этике и духе капитализма» М. Вебер пишет, что «возникновение западной буржуазии во всем ее своеобразии» – это процесс, который «находится в тесной

¹⁵⁵ Следует согласиться с указанием А. В. Михайлова, что более правильным, отвечающим семантике слова «бюргер» был бы перевод «эпопея гражданской жизни». См.: Михайлов А. В. Роман и стиль... С.156.

¹⁵⁶ Валлерстайн И. Буржуа(зия): понятие и реальность с XI по XXI век // Э. Балибар, И. Валлерстайн. Раса, нация, класс: двусмысленные идентичности. М.: Логос, 2004. С. 169-170.

связи с возникновением капиталистической организации труда»¹⁵⁷. Накопление богатства – фактор, сыгравший решительную роль в становлении буржуазии как класса, однако, хотя возникновение и становление буржуазии происходит параллельно распространению капитализма, эти процессы не могут считаться полностью идентичными.

В. Зомбарт в классической работе «Буржуа. К истории духовного развития современного экономического человека» (1913), посвященной исследованию предпосылок возникновения капитализма, констатирует, что «докапиталистический человек – это естественный человек»¹⁵⁸. Неестественность же буржуа как порождения конфликтной эпохи модерна, вероятно, заключается в необычном сосуществовании в нем «внешне противоположных систем ценностей»¹⁵⁹. Зомбарт, характеризуя представителя буржуазии, обнаруживает в нем «два сросшихся духа» – предпринимателя и мещанина: «предпринимательский дух – это синтез жажды денег, страсти к приключениям, изобретательности и многого другого; мещанский дух состоит из склонности к счету и осмотрительности, из благоразумия и хозяйственности»¹⁶⁰.

Противоречивость человека Нового времени наметилась очень рано, будучи обусловленной совокупностью внешних факторов и внутренней реакцией на них. А. Вабург, рассуждая об искусстве портрета и флорентийской буржуазии, дает такое описание представителя среднего класса эпохи: «Гражданин Флоренции времен Медичи сочетал в себе совершенно несходные характеры идеалиста – будь то средневекового христианина, романтически-рыцарского или классического неоплатоника – и мирского, практичного,

¹⁵⁷ Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма / Избранные произведения: Пер. с нем. / Сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; Предисл. П. П. Гайденко. М.: Прогресс, 1990. С. 13.

¹⁵⁸ Зомбарт В. Этюды по истории духов. развития современ. экон. человека: пер. с нем. / сост., авт. послесл. В. В. Сапов, сост., авт. послесл. Давыдов Ю.Н.; Рос. АН, Ин-т социологии. М.: Наука, 1994. С. 15.

¹⁵⁹ Schama S. The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age. Berkeley: University of California Press, 1988. P. 338, 371.

¹⁶⁰ Зомбарт В. Этюды по истории духов. развития современ. экон. человека... С. 25.

языческого этрусского купца. Элементарное, но *гармоничное* в своей жизненной силе, это загадочное существо с радостью принимало каждый психический импульс как расширение своего умственного диапазона, которое можно было развивать и использовать на досуге. Он отвергал педантичную смирительную рубашку “или-или” в любой области, но не потому, что не ценил контрасты во всей их яркости, а потому, что считал их *примиримыми*. Художественные произведения, ставшие результатом компромисса между Церковью и миром, между классической древностью и христианским настоящим, излучают весь концентрированный энтузиазм смелого, свежего эксперимента»¹⁶¹.¹⁶²

Это – ранний буржуа, современник эпохи кватроченто, и, как видно из процитированного отрывка, хотя предпосылки для внутреннего конфликта уже формируются, еще нет места кризису сознания, ибо еще сильна традиция, религиозная вера гармонично сочетается с коммерческими устремлениями и политическими амбициями, перед личностью не стоят мучительные экзистенциальные вопросы, да и сама личность не вполне осознает свою автономность. А. Вабург пишет о «концентрированной уверенности» героев портретов Д. Гирландайо¹⁶³, тем временем четыре столетия спустя буржуа – человек, разрываемый противоречиями, находящийся в поисках бытийной опоры. Он оказывается вынужден балансировать между приобретательством и необходимостью участия в рискованных предприятиях, к которым понуждают экономическая ситуация и широкие возможности обогащения, и аскетизмом, проповедуемом протестантизмом и ортодоксальной культурой, между общественным и частным, профанным и священным, желанием и совестью вкупе с этическими представлениями. Возможно, поэтому С. Шама и

¹⁶¹ Warburg A. The Renewal of Pagan Antiquity. Los Angeles, 1999. P. 190-191.

¹⁶² Ср. описание Лоренцо Медичи у Н. Макиавелли: «...что, учитывая и сладострастность, и серьезность, в нем видели двух разных людей, почти невозможным соединением соединенных» (*Machiavelli N. Istorie fiorentine. Libro VIII. P. 36. URL: https://www.intratext.com/IXT/ITA1109/_PDI.HTM (accessed: 16.04.24)*).

¹⁶³ «The concentrated assurance of these figures, so filled with individual life – portraits detaching themselves from their ecclesiastical background – carries a distinct reminder of the figures in Northern European interiors» (*Warburg A. The Renewal of Pagan Antiquity... P. 204*).

Ф. Моретти замечают, что уже на портретах Вермеера буржуа не смеется, вместо этого демонстрируя серьезный и сосредоточенный вид¹⁶⁴.

1.2.2 Внутренняя конфликтность сознания личности эпохи модерна и поэтика «романного компромисса»

Диффузная ситуация модерна оформляется к середине XVIII века и имеет в своей основе глубокий ценностный кризис. Два типа культуры – традиционалистская классическая и формирующаяся неклассическая – с их во многом противоположными ценностными ориентациями сталкиваются в европейском сознании и порождают личность, которая имеет дело с проблемой расхождения ценностей новой эпохи и традиционного жизненного уклада. Такая дисплазия порождает, во-первых, постоянное недоверие личности к себе, в связи с чем внутренняя конфликтность становится характерной чертой человека модерна, во-вторых, актуализирует проблему отношений «я» и Другого. Рассуждая о концепции автономной причастности С. Н. Бройтмана, Н. Т. Рымарь делает важное замечание: «Понимание личности как двуединства может указывать не только на отношения “я” с некоторым другим “я” и не только на отношения “я” и “коллектив”, на “другого” в себе самом и, что особенно для нас важно, – на внутренний конфликт в сознании личности, связанный с ее внутренней причастностью к разным типам культуры»¹⁶⁵.

Риторический образ мышления, понимаемый как «подход к обобщению действительности» (С. С. Аверинцев), «игра, правила которой заданы до начала игры» (М. Ю. Лотман), ориентированный на типическое и повторяющееся (канон), сменяется мышлением, в котором действительность познается через субъективное изменчивое «я», оперирующее не готовыми смыслами, но

¹⁶⁴ Schama S. The Embarrassment of Riches... P. 338, 371.; Моретти Ф. Буржуа: между историей и литературой. М.: Изд-во Института Гайдара, 2014. С. 104-105.

¹⁶⁵ Рымарь Н. Т. Художественный метанарратив модерна и структура романа XIX в. // Семиотические исследования. Semiotic studies. 2023. Т. 3. No 3. С. 49.

вынужденные эти смыслы искать и устанавливать, исходя из самого себя, своего уникального опыта.¹⁶⁶ Уже в «Гамлете», принадлежащем, по определению С. Н. Бройтмана, к периоду распада «эйдетической поэтики», сталкиваются традиционное и «возрожденческое» сознания, что позволило Л. С. Выготскому писать о лежащем в основе трагедии «тройном противоречии» на уровнях фабулы, сюжета и действующих лиц («...мы все яснее и яснее сознаем цель, к которой идет трагедия, с другой стороны, мы столь же ясно видим, насколько она уклоняется от этой цели»¹⁶⁷). Гамлет стоит перед проблемой выбора между готовой идеей и собственным умозаключением, между ограниченностью готового слова («Слова, слова, слова...») и молчанием, предваряющим аутентичное высказывание, которое пока не может быть осуществлено, – не сложились необходимые исторические условия, – однако мучительно прозревается. Это молчание, указывающее на наличие в мире «невыразимого», – признак надвигающегося кризиса риторического сознания, поскольку оно осуществляет «прорыв в принципиально иные, нериторические художественные формы миропонимания»¹⁶⁸. Оттого было замечено, что композиционно трагедия представляет собой кольцо: проблема не разрешается, но как бы возвращается к своей постановке («И когда трагедия – и в последних словах Гамлета и в речи Горацио – как бы снова описывает свой круг, зритель совершенно ясно ощущает то раздвоение, на котором она построена»¹⁶⁹).

Испытание идеи-эйдоса, «смыслового тела» (С. Н. Бройтман) традиционалистской эпохи, жизнью происходит в романе М. де Сервантеса, в котором ценностное противостояние старого феодального мира и нового

¹⁶⁶ «Я превращается в такую точку в мире, с которой и от которой отсчитываются все мировые смыслы; для такого Я и все то, что заведомо не принадлежит ему, должно быть заново порождено изнутри его мира, пережито, для этого Я в мире нет ничего готового, все подлежит его личной проверке, и все душевные движения, и все слова принадлежат теперь ему и только ему как личное достояние» (Михайлов А. В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII–XIX веков // Михайлов А. В. Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 29).

¹⁶⁷ Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов н/Д: изд-во «Феникс», 1998. С. 247.

¹⁶⁸ Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. Т2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 216.

¹⁶⁹ Выготский Л. С. Психология искусства... С. 248.

раннекапиталистического становится основой «романа сознания» (С. Г. Бочаров). По наблюдению Н. Т. Рымаря, «Дон Кихот» – первый настоящий современный роман, в котором «самостоятельность сознания, личности героя становится проблемой» и где «впервые все строится на диалоге индивидуального сознания с действительностью»¹⁷⁰. Сервантес пишет в эпоху, когда Испания переживает культурный и экономический расцвет, являясь самой крупной империей в мире; рыцарство – исчезнувший к тому времени институт, однако на XVI век приходится волна интереса испанской читающей публикой к куртуазным романам¹⁷¹. На этом фоне увлечение Дон Кихота рыцарскими романами – не что иное, как спор о реальности идеала, выраженного в форме идеализированного прошлого, спор идеального и обыденного сознаний, романа и жизни.

Герой романа Сервантеса буквально раздваивается, в нем сосуществуют две личности. Первая – Дон Кихот, образцовый рыцарь, по памяти декламирующий стихи и имеющий познания в области военного дела, медицины, языкознания. Вторая – престарелый идалго, «из числа тех, что имеют родовое копьё, древний щит, тощую клячу и борзую собаку»¹⁷², зауряднейший человек (сказано лишь, что он «все свои досуги (а досуги его продолжались почти круглый год) посвящал чтению рыцарских романов и предавался этому занятию с такой страстностью и наслаждением, что почти совсем забросил и охоту и управление хозяйством. Любознательность и сумасбродство его дошли до того, что он продал несколько десятин пахотной земли, чтобы закупить себе для чтения рыцарских книг»¹⁷³), носитель подчеркнуто неясной и комичной фамилии – Кихада (исп. челюсть), Кесада (исп. пирог с сыром) или Кехана, наконец, в Главе LXXIV сам герой именует

¹⁷⁰ Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа... С. 51.

¹⁷¹ Луков Вл. А. Сервантес: Научный доклад для «круглого стола», посвященного 400-летию выхода в свет 1-го тома «Дон Кихота» М. Сервантеса / Отв. ред. Вал. А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2005. С. 7.

¹⁷² Сервантес М. де. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. Том 1. М.: Наука. 2003. С. 32.

¹⁷³ Там же.

себя Алонсо Кихано; только в конце романа у героя появляется качество: «Поздравьте меня, добрые сеньоры: я теперь уже не Дон Кихот Ламанчский, а Алонсо Кихано, за свои поступки прозванный *Добрым*»¹⁷⁴. В сцене посвящения в рыцари хозяином двора рождается Дон Кихот и вместе с ним утверждается реальность, существующая в сознании героя (фактически нужды в посвящении не было, так как Алонсо Кихано принадлежит к роду идалго, однако в этой сцене, по замечанию Вл. А. Лукова, «Дон Кихот как бы намеренно отрывается от Алонсо»¹⁷⁵). Разница между двумя реальностями – по сути настоящей исторической Испанией и ее идеальным романским прошлым – настолько разительна, эти два образа мира настолько несовместимы для обывателя, что Дон Кихот признается окружающими безумным. Однако герой не безумен в медицинском смысле – его образ мира попросту не соответствует расчлененной эпохе («Безумие Дон Кихота — в несовместимости структуры его образа мира со структурой мира вокруг него»¹⁷⁶). Видение Дон Кихота, в котором медный таз становится шлемом Мамбрина, кляча – рыцарским конем, ветряные мельницы – великанами, – это как бы двойное синкретичное видение, не противопоставляющее реальное и идеальное (в нем присутствуют все объекты физического мира), а объединяющее их в некое единство, целокупность, типичную для до-модерного сознания. Само приключение, героическая авантюра, предпринятая Дон Кихотом, нарушает материальный порядок вещей и придает действительности дополнительное измерение, в зависимости от отношения к которому и определяется степень целостности сознания героя, автора, читателя.

Х. Ортега-и-Гассет задается вопросом: «Куда следует поместить Дон Кихота – с той или с другой стороны?»¹⁷⁷. И заключает, что Кихот не относится

¹⁷⁴ *Сервантес М. де.* Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. Том 2. М.: Наука. 2003. С. 401.

¹⁷⁵ *Луков Вл. А.* Сервантес: Научный доклад для «круглого стола», посвященного 400-летию выхода в свет 1-го тома «Дон Кихота» М. Сервантеса... С. 16.

¹⁷⁶ *Бочаров С. Г.* О художественных мирах. М.: Сов. Россия, 1985. С. 8.

¹⁷⁷ *Ортега-и-Гассет Х.* Размышления о «Дон Кихоте» / Эстетика. Философия культуры. М.: «Искусство», 1991. С. 131.

ни к одному из миров, так как он – «линия пересечения, грань, где сходятся оба мира»¹⁷⁸. Соответственно, странное чередование умопомешательства и здравомыслия, которое подмечают окружающие в Дон Кихоте, – не что иное, как реакция их расчлененного сознания на сознание целостное, которое «эпически не признает мира единичных явлений»¹⁷⁹ и в котором идея и жизнь образуют тождество. И для читателя, по крайней мере до романтической эпохи, Дон Кихот смешон потому, что как авторская позиция по отношению к герою, так и сама историческая реальность читателя позволяют рассматривать оппозицию сознания Кихота к практической жизни как комическую. В то время как для Кихота образ сохраняет слиянность физического и метафизического, материального и идеального, реального и книжного, в сознании читателя уже произошло поворотное для всей европейской культуры раздвоение образа, который теперь оказывается «полем значений и отношений», напряженно «живущим между этими полюсами»¹⁸⁰. «Дон Кихот» замышляется автором как пародия на рыцарские романы и появляется тогда, когда осознается нежизнеспособность пародируемой формы, нарративов куртуазной культуры и соответствующего ей мировоззрения. Превращение традиционных жизненных форм феодальной Испании в предмет пародии сообщает нам, что некое культурное единство начало эрозировать. Таким образом, в романе Сервантеса неумышленно констатируется раздробленность современного автору мира.

Если в романе Сервантеса противоречие между сознанием героя и действительностью выражает себя в сюжетной коллизии, то у Д. Дефо неинтегрированное сосуществование полярных регистров проявляется на уровне структуры романа. Великие географические открытия, вызвавшие приток богатств в Европу и распространившие среди ее жителей дух авантюризма, превратили негоцианта в центральную фигуру Нового времени, а бюргерство – в класс буржуазии с собственным сознанием. В елизаветинской

¹⁷⁸ Там же.

¹⁷⁹ Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа... С. 51.

¹⁸⁰ Бройтман С. Н. Историческая поэтика: учебное пособие. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2001. С. 258–263.

литературе не последнюю роль играет мотив авантюрного путешествия, мотив фортуны, связанный с приобретением капитала. Путешествие героя уже не приключение, но *предприятие*, побочным, орнаментальным аспектом которого является встреча с неизведанным, экзотическим. Так, Робинзон отправляется в плавание затем, чтобы приобрести «a small adventure», небольшое состояние; устремленный по своим делам, волею случая он ввергается в приключение – оказывается на острове. Однако его приключение в числе прочего – «беллетристическое переложение локковской теории общественного договора»¹⁸¹, оно проникнуто рациональностью и заключается в преобразовании окружающего мира, трудовая этика повседневности здесь подчиняет себе дух приключения. В то время как для средневекового рыцаря приключение – жизнь на свой страх и риск – являлось формой выбора и, следовательно, свободы, в нем личность должна была реализовать себя, человек Нового времени несвободен: где бы он ни находился, он остается буржуа, ориентированным на упорный ежедневный труд и соблюдение правил, предписанных протестантской этикой. Из-за этого нового противоречия роману Дефо не удается окончательно синтезировать две поэтики. Так, Моретти обращает внимание на разрыв в структуре нарратива романа: в то время как остров «дает первое представление о трудолюбивом господине современного времени», другие приключения Робинзона на море, в Африке, Бразилии, Пиренеях, а также наличие фигуры Пятницы и других аборигенов «становятся рупором более старых, но не отброшенных полностью форм капиталистического господства»¹⁸². Два сознания («два духа» Зомбарта) – раннебуржуазное, во многом еще традиционное и формирующееся зрелое буржуазное – сталкиваются в романе, еще не осознавая возникшего конфликта, но уже порождая нарушения в связности на уровне повествования. Сама форма «Робинзона Крузо», давшего начало классическому английскому роману,

¹⁸¹ *Елистратова А. А.* Просветительский роман: [Английская литература XVIII в.]. Дефо. Ричардсон. Филдинг. Смоллет // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1983-1994. На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т. Т. 5. 1988. С. 48.

¹⁸² *Моретти Ф.* Буржуа... С. 55.

фиксирует существование структурного противоречия, проистекающего из конфликтности буржуазного сознания.

Моретти говорит о том, что, смыв позорное клеймо нуворишества, в ходе XIX века фигура буржуа приобретает следующие черты: «энергия, самоограничение, ясный ум, честность в ведении дел, целеустремленность»¹⁸³. Безусловно, это положительные черты, однако они не соответствуют типичному герою европейской литературы до-модерной эпохи – воину, рыцарю, завоевателю, авантюристу. Уже «Дон Кихот» фиксирует насмешливое отношение человека Нового времени к попытке разыграть героическое прошлое посреди Испании XVII века. М. Вебер, рассуждая о кальвинизме XVI-XVII вв., вспоминает определение века Кромвеля у Т. Карлейля: «последняя вспышка нашего героизма» («the last of our heroism»)¹⁸⁴. Ортега-и-Гассет пишет: «XIX век не только возвел в героический ранг любое отрицание героизма, поставив во главу угла идею позитивного, но снова принудил героическое к позорной капитуляции перед жестокой реальностью»¹⁸⁵. Й. Шумпетер подчеркивает прозаичность буржуазной жизни: «Фондовая биржа слабая замена Священному Граалю», а деловая жизнь – «в кабинетной тиши среди бесчисленных столбцов цифр» – обречена быть «антигероической»¹⁸⁶. Итак, антигероичность, восприятие героического пафоса как однозначно принадлежащего сфере вымышленного – одна из важных характеристик культуры и мышления модерна.

В то время как аристократия идеализировала себя, создавая образы королей и рыцарей, буржуазия не знает подобного героического типа. В эпоху раннего Нового времени, подпитываемые Возрождением и Великими географическими открытиями, еще появляются уникальные фигуры – Дон Жуан, Гамлет, Макбет, Дон Кихот, Фауст, Сатана Дж. Милтона, – однако уже в XVIII веке наблюдается сдвиг: черты героя как бы размываются, его образ

¹⁸³ Там же. С. 30.

¹⁸⁴ Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма... С. 17.

¹⁸⁵ Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте»... С. 150.

¹⁸⁶ Шумпетер Й. Капитализм, социализм и демократия. М.: Экономика, 1995. С. 192, 179.

усредняется, чтобы в XIX веке стать «типичным характером в типичных обстоятельствах». Признание модерном ценности автономной личности ведет к ее дегероизации и потери ею общезначимости. Автономная личность лишается ореола героизма по мере того, как эпическое миропонимание заменяется романным. Сверхиндивидуальные ценности эпического мира являются заданными, в то время как ценности мира, в котором господствует романное мышление, должны быть обнаружены в полемике разных «правд». Герой романа – носитель своей «правды», отделенной от «правды» мира и даже ей противопоставленной, что и порождает типично романную коллизию. В мире романа героизм не имманентен герою, герой больше не должен проходить проверку на «героическую идентичность», характерную для сказки или куртуазного романа; мир утратил статичность, и гармония в нем не может быть достигнута за счет обретения-возвращения героем героического «я», отвечающего неким сверхличным идеалам. Постепенно разрушая поэтику авантюры (*adventure*), буржуазная цивилизация способствует рождению в литературе среднего человека, который кажется неприметным по сравнению с рыцарем или авантюристом, «похожим на любого другого буржуа»¹⁸⁷. Происходит не столько «вытеснение индивидов из центра текста... нарративами и стилистическими механизмами»¹⁸⁸, сколько масштабирование личности и психологическое углубление в нее («Страдания юного Вертера» – один из ранних примеров такого углубления); фокус перемещается с внешнего, общезначимого, на внутреннее, и приключение, если оно остается, оказывается связано с внутренней динамикой личности, которая сталкивается с неизведанным не в окружающем мире, но внутри себя. Уже Шопенгауэр делает акцент на преобладании внутренней жизни над внешней в романе: «Роман тем выше и благороднее, чем больше внутренней и чем меньше внешней жизни он изображает»¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Моретти Ф. Буржуа... С. 31.

¹⁸⁸ Там же. С. 32.

¹⁸⁹ Шопенгауэр А. Полное собрание сочинений. М., 1910. Т. III. С. 759.

Роман приходит к своей классической форме тогда, когда благодаря осознанию автономии личности и ее социально-исторической природы становится возможна постановка проблемы человека как конкретно-индивидуальных отношений с другими, как проблемы «нравственной личности, осуществляющей себя в конкретных отношениях с другими личностями, в конкретном социальном бытии»¹⁹⁰. Модерн – эпоха прогрессирующего обособления человека, которая, по Гегелю, находится в кризисном состоянии, так как является миром отчужденного духа, в котором обостряется противоречие между «бесконечной внутри себя субъективностью»¹⁹¹, с одной стороны, и «рассудочным, упорядоченным собственными силами миром»¹⁹², с другой. Отсюда – гегелевское определение романной коллизии как конфликта «между поэзией сердца и противостоящей ей прозой житейских отношений»¹⁹³. Уже образу пикаро – литературной инкарнации определенной социальной прослойки в Испании второй половины XVI – первой половины XVII вв. – присуща известная маргинальность: он мелкий авантюрист, который находится в конфликте с обществом, существует на обочине социальных групп и культур, не признавая общепринятые нормы и ценности.

Из предложенного Гегелем понимания романа как изображения автономной личности, находящейся в разладе с действительностью, выводят свои представления о сущности жанра А. Д. Михайлов¹⁹⁴, Е. М. Мелетинский¹⁹⁵, Н. Т. Рымарь¹⁹⁶, Г. Н. Пospelов¹⁹⁷ и др. С этой точки

¹⁹⁰ Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа... С. 19.

¹⁹¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В четырех томах / Георг Вильгельм Фридрих Гегель; Под редакцией и с предисловием Мих. Лифшица. М.: Искусство, 1968-1973. Том второй: Лекции по эстетике: Часть вторая. Развитие идеала в особенные формы прекрасного в искусстве / Г. В. Ф. Гегель. М.: Искусство, 1969. С. 286.

¹⁹² Там же. С. 303.

¹⁹³ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В четырех томах / Георг Вильгельм Фридрих Гегель; Под редакцией и с предисловием Мих. Лифшица. М.: Искусство, 1968-1973. Лекции по эстетике: Часть третья. Система отдельных искусств. / Г. В. Ф. Гегель. М.: Искусство, 1971. С. 475.

¹⁹⁴ Роман изображает «конфликт между индивидуальными побуждениями героев и общепринятыми нормами» (Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М.: «Наука», 1976. С. 68).

¹⁹⁵ Предмет романа – «душевный мир (личности – О. Ж.) ... так или иначе противостоящий социуму, в котором герой живет» (Мелетинский Е. М. Средневековый роман. М.: Наука, 1983. С. 278).

зрения, обостряющиеся отношения между личностью и действительностью лежат в основе магистрального сюжета западноевропейского романа XVIII-XIX вв. – истории поиска активным субъектом своего истинного положения в мире, положения, в котором совпали бы его внутреннее и внешнее «я». Если в традиционном обществе личность познавалась через ее идентификацию с конкретной социальной ролью, то Ренессанс, Реформация, Просвещение, Великая французская революция способствовали эмансипации человека от его предзаданной роли и сделали возможным признание личности как таковой.

Личность становится центральной ценностью модерна, и эта смена перспективы вкупе с открытием многообразия жизни требует новой эпической формы изображения. Поскольку осознание человеком своей автономии возможно только в его связи с социумом, действительность в романе разворачивается, с одной стороны, как личный человеческий опыт, с другой стороны, как «объективность, ему противостоящая, обладающая своей собственной логикой»¹⁹⁸. Роман воспитания (широко понятый), являющийся по своей сути романом разочарования, повествует о научении героя, который изначально по неопытности противостоит окружающему миру, воспринятому как чуждый и даже враждебный, но в конце через утрату иллюзий и обретение жизненного опыта приходит к примирению с прозаической действительностью: Вильгельм Мейстер порывает с театром, познает многообразие мира и выбирает жизнь и действие, Александр Адуев отбрасывает романтические мечты и, уступая давлению дяди и общества, соглашается на брак по расчету и карьеру. Залогом личного счастья, к которому стремится герой вопреки внешним препятствиям, становится познание собственного «я» и смирение с обстоятельствами, компромисс с реальностью. Счастье может быть заслужено

¹⁹⁶ «В жизни героя по-романному встречаются мир и антимир, две системы «последних ценностей», два способа мироотношения, комически и одновременно трагически опровергающие друг друга, но вместе с тем вступающие между собой в диалог» (*Рымарь Н. Т.* Введение в теорию романа... С. 120).

¹⁹⁷ Сюжет романа посвящен «становлению ее (личности – *О. Ж.*) характера... в столкновении с авторитарными нормами и представлениями старого мира, каким бы он ни был» (*Поспелов Г. Н.* Проблемы исторического развития литературы. М.: Просвещение, 1972. С. 194).

¹⁹⁸ *Рымарь Н. Т.* Введение в теорию романа... С. 31.

через преодоление испытаний, неожиданно найдено там, где герой не предполагал (таковы, например, романы Ч. Диккенса), и в такой развязке содержится элемент сказки, но может потребоваться полная трансформация личности, включающая отказ от прежних идеалов и нравственных ценностей, моральную деградацию в попытке подстроиться под общество, – финал, типичный для романа карьеры. Побуждаемое «разрывом между идеализированной душой и сопротивляющейся реальностью»¹⁹⁹ в романе происходит прояснение отношений героя и мира, между ними устанавливается своего рода диалог, позволяющий герою разрешить внутреннее противоречие, примириться с действительностью, принять или отвергнуть ценности общества и найти свое место в мире.

Дж. Бити видит в английском романе воспитания отражение перехода от романтического эгоцентризма к викторианскому социоцентризму²⁰⁰. Типичный сюжет романа, начиная с «Робинзона Крузо», строится вокруг стремления человека занять такое социальное положение, которое соответствовало бы его достоинствам. Ранний английский роман в своих комических, бурлескных формах освещает нарастающее несовпадение прирожденного и приобретенного социального статуса. В пародирующем роман С. Ричардсона «Апологии жизни миссис Шамелы Эндрюс» Г. Филдинга и «Антипамеле» Э. Хейвуд проблематизируется конфликт между двумя различными источниками самосознания личности в середине XVIII века: с одной стороны, идентичность как результат трудовой деятельности, ставшая возможной в капиталистическом обществе, с другой стороны, «врожденная» идентичность, типичная для докапиталистических обществ. Хейвуд в своем романе открыто порицает

¹⁹⁹ *Jacobs J. Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. Zweite unveränderte Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 1983. S. 271.*

²⁰⁰ «The major fictional autobiographies of the middle of the nineteenth century – *Jane Eyre* and *Villette*, *David Copperfield* and *Great Expectations*, *Henry Esmond* – all seem to function in this way and are thereby period-specific, reflecting the transition from Romantic egocentricity to Victorian sociocentrism» (*Beatty J. Misreading "Jane Eyre". A Postformalist Paradigm. Columbus: Ohio State University Press, 1996. P. 47-48).*

главную героиню и косвенно выражает тревогу по поводу восходящей социальной мобильности вообще.

Героини предваряющих викторианскую литературу романов Дж. Остин – добродетельные девушки, обладающие незаурядными качествами (ум, живость, чувство юмора, рассудительность, чувствительность и т. д.) и, как правило, испытывающие матримониальные затруднения. Это досадное противоречие должно быть устранено через «восстановление справедливости»: героиня выходит замуж за достойного джентльмена, чьи финансовое состояние и положение в обществе символически соответствуют ее внутренним достоинствам. Во многом эта коллизия наследуется викторианским романом, для которого характерны брачный сюжет (*marriage plot*) и счастливая развязка. Джейн Эйр, бедная сирота, отстаивающая свое право быть равным существом с окружающими, преодолев испытания и познав себя, наконец соединяется с усвоившим нравственный урок возлюбленным: богатство, знатность и даже принадлежность мужскому полу м-ра Рочестера компенсируются, с одной стороны, его слепотой и частичным разрушением поместья после пожара, символизирующего очищение, но в то же время наносящего герою ощутимый финансовый урон, с другой стороны, ее опытом, нравственным превосходством и свежеприобретенным наследством. Сходным образом устраняется дисбаланс в «Севере и юге» Э. Гаскелл: Маргарет, дочь священника, внезапно наследуя состояние, одалживает деньги обанкротившемуся промышленнику м-ру Торнтону, тем самым в глазах общества как бы устанавливая равенство в их отношениях. Прозрение героини, ее любовь к Милтону и уважение к трудолюбивым жителям города также снимают накопившиеся противоречия между ней и Торнтоном, который в свою очередь учится диалогу с рабочими фабрики и занимается самообразованием. Поиск баланса между личным счастьем и общественной нормой, вероятно, является ключевой задачей раннего викторианского романа. По мнению Дж. Бити, современники ждали от романа успешного преодоления катастрофы²⁰¹; по всей видимости, в нестабильный XIX

²⁰¹ Ibid. P. 159.

век роман выполняет не только развлекательную и дидактическую, но также компенсаторную функцию, предлагая вариант позитивного развития событий и общественно одобряемый финал. Викторианская эпоха – время противоречия, но и компромисса, само появление понятия «средний класс» в английском языке было продиктовано стремлением снизить высокое напряжение между богатым и бедным сословиями: как отмечает Ф. Моретти, «выбрав “средний класс” вместо “буржуазии” английский язык, безусловно, задал очень четкий горизонт социального восприятия»²⁰².

Для Бахтина в романе воспитания, появление которого он считает органичным для переломной эпохи, важен «момент существенного становления человека»²⁰³ – динамическое развертывание личности, впервые предпринятое литературой модерна: «Сам герой становится переменной величиной в формуле этого романа. Изменение самого героя приобретает сюжетное значение, а в связи с этим в корне переосмысливается и перестраивается весь сюжет романа. ... Время вносится вовнутрь человека, входит в самый образ его, существенно изменяя значение всех моментов его судьбы и жизни»²⁰⁴. Столкновение личности с миром приводит к ее живой реакции, в этом деятельном взаимодействии раскрывается ее сущность; именно соотношение «человек – мир» лежит в основе конфликта романа как «становящегося» жанра, обуславливает его как форму. Романский герой должен пройти внутреннюю трансформацию, выйти за рамки неспособных вместить его социальных ожиданий, отстаивать свое право на индивидуализм. Так, именно критика Робинзона, направленная на самого себя в те моменты, когда он не слушает своего отца или сомневается в Боге, его внутренний диалог, основанный на постоянной рефлексии собственной деятельности, позволяют ему стать самодостаточным индивидом. Активность романного героя связана с поиском нравственных жизненных начал, которые позволят ему преодолеть отчуждение между собой и миром, частным бытием и универсумом и вступить в

²⁰² Моретти Ф. Буржуа... С. 19.

²⁰³ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества... С. 212.

²⁰⁴ Там же.

«тотальную связность мирового целого»²⁰⁵. Невозможность установить эту органическую связь приводит героя к меланхолии или трагедии, эта невозможность характерна для таких литературных типов, как байронический герой и «лишний человек», мы находим ее проявление в неутешительном финале классического русского романа, в котором противостояние личности и общества зачастую не может быть разрешено в позитивном ключе.

Н. Т. Рымарь, определяя «романные эпохи» как «эпохи наиболее драматичного отчуждения между человеком и миром»²⁰⁶ и обозначая роман XIX века как «примирительную» форму, отмечает, что тот «не гарантирует (читателю – *прим. О. Ж.*) перспективы гармоничного существования человека, но заставляет осознать проблему в ее глубине»²⁰⁷. Формируясь как художественная форма рефлексии фундаментально присущих человеческой личности противоречий, эскалирующих в эпоху модерна, роман через проблематизацию конфликта «личность – общество» ищет формулу счастливой, гармоничной жизни. Заостряя, драматизируя проблему отношений человека и мира посредством изображения противоречий сознания и действительности (прежде всего социальной), он ставит своей целью, как и всякая художественная форма, «разрешение диссонансов бытия»²⁰⁸.

В первой главе нами были показаны причины и условия выхода романа на ведущее место в жанровой системе европейской литературы в конце XVIII века – начале XIX века, а также культурно-исторические предпосылки романизации, при этом были акцентированы противоречивость культуры модерна и порожденного ею человека.

Роман – ведущий жанр поэтики художественной модальности, который вовлекает в процесс становления другие жанры и тем самым способствует появлению переходных романизированных форм. Опираясь на труды

²⁰⁵ Жеребин А., Павлова Н. О Самсоне Бройтмане... С. 491.

²⁰⁶ Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа... С. 73, 81.

²⁰⁷ Рымарь Н. Т. Художественный метанарратив модерна и структура романа... С. 56.

²⁰⁸ Лукач Г. Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. №9. С. 30.

М. М. Бахтина, С. Н. Бройтмана, Н. Д. Тмарченко, А. В. Михайлова, Н. Т. Рымаря, мы выделили такие жанровые черты романа, как пластичность и адаптивность, диалогичность и смысловая незавершенность, карнавальность, ироничность, способность отражать в себе всю полноту действительности.

Романное мышление – тип художественного мышления эпохи модерна, противостоящий риторическому мышлению и опирающийся на открытие культурой модерна автономно причастного субъекта и его модального статуса. Романное мышление лежит в основе романа, а также активно участвует в определении жанрового своеобразия нероманных форм, то есть способствует романизации художественных форм.

Художественному сознанию модерна присущ глубокий внутренний конфликт, поскольку оно имеет дело с проблемой расхождения ценностей новой эпохи, опирающихся, с одной стороны, на автономию личности, с другой стороны, на традиционный жизненный уклад. Столкновение ценностей классической и неклассической культур и разрушение традиционных жизненных форм обусловило бурное развитие романа как всеохватной аналитической формы, в центре которой находится проблема личности в ее отношении к действительности и социуму. Противоречивость сознания буржуазного типа находит выражение в композиции и структуре образа героя уже в раннем европейском романе. Роман второй половины XVIII – XIX вв. выступает в качестве примирительной формы, в которой сознание модерна посредством диалога (в бахтинском понимании) пытается прийти к согласию с собой и миром.

ГЛАВА 2. ЦЕННОСТИ ЧАСТНОЙ ЖИЗНИ: ПОЭТИКА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

2.1 «Малые голландцы» и «пробуждение повседневности» в XVII веке

В связи с тем, что доминантой культуры модерна становится личность, роман обращается не к «героически-парадной» как общезначимой для культуры стороне жизни личности, но сосредотачивает свое внимание на приватной, бытовой, непубличной жизни личности, ее неофициальных связях с другими людьми, то есть на относительно малом, узком круге социального бытия, ограниченном повседневными бытовыми контактами с другими. Вследствие этого поворота литературы к интимной жизни человека начинает формироваться специфически романная поэтика, делающая тканью сюжета повседневность, а не авантюру, обыденное, а не исключительное, проникающая в межличностные отношения и сосредотачивающаяся на описании социального взаимодействия, элементы которого разрастаются до нарративных, проявляющая внимание не только к чувствам и мыслям человека, но также к деталям окружающего его материального мира, которые начинают сообщать что-то важное о человеке и действительности. С введением художественным сознанием модерна повседневности в сферу описания особое значение начинает придаваться правдоподобию, ритм романного повествования стремится приблизиться к ритму жизни читателя, в связи с чем в текст широко проникают внефабульные элементы, находят применение приемы ретардации. Именно поэтому нам представляется необходимым обратиться к понятию повседневности, роль которой возрастает в искусстве Нового времени.

Повседневность – пространство, конституируемое социальным взаимодействием, самоочевидная и имманентная, «сама собой разумеющаяся данность», «мир, создающийся в их (человеческих – *О. Ж.*) мыслях и

действиях, который переживается ими в качестве реального»²⁰⁹; это интерсубъективный «мир людей», где «Я» находится в постоянном взаимодействии с Другими, с которыми его связывает общность забот, труда, взаимопонимание: «С самого начала повседневность предстает перед нами как смысловой универсум, совокупность значений, которые мы должны интерпретировать для того, чтобы обрести опору в этом мире, прийти к соглашению с ним»²¹⁰.

В Европе широкое проникновение повседневности в художественные тексты, в живопись происходит в XVII-XIX вв., когда личная жизнь «среднего человека» становится ценностью и центральным предметом изображения. Интерес искусства к повседневной жизни человека заявил о себе уже в голландской живописи XVII века. Так называемый «голландский реализм» зарождается на фоне резкого сокращения церковного патронажа религиозной живописи в связи с церковным расколом 1520 г. между католическим Римом и протестантским движением, завершением Восьмидесятилетней войны за независимость (1568-1648 гг.), а также ростом благосостояния среднего класса Республики в XVII веке, в связи с чем главным заказчиком становится бюргерство. На фоне взрывного распространения светских жанров портрета, пейзажа и натюрморта в Голландской республике XVII века особенно выделяется «низкий» бытовой жанр, переживающий свой расцвет между 1648 и 1672 гг. в творчестве так называемых «малых голландцев» – художников, изображавших сцены из повседневной жизни бюргеров, крестьян, врачей, ученых, военных, торговцев без присущего католической живописи монументализма. Камерность и упорядоченность голландского бытового жанра, эксперименты художников с реалистичной передачей освещения и перспективы, малый размер полотен, наиболее соответствующий изображению частной жизни, особенно выделяются на фоне масштабности, драматизма и

²⁰⁹ Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. М.: «Медиум», 1995. С. 38.

²¹⁰ Шюц А. Структура повседневного мышления // Социальные исследования. 1988. № 2. С. 129.

напряженности барокко, которое на тот момент широко распространено во всей католической Европе.

Жизненное пространство этой новой живописи, как правило, ограничивается стенами бюргерских домов, их внутренними двориками. Интерьеры становятся популярны как объект изображения в связи с тем, что в Голландии XVI-XVII вв. в отличие от других стран Европы, которые на тот момент оставались преимущественно сельскими и даже феодальными, население было в значительной степени урбанизировано, и многочисленные представители бюргерского сословия жили в городских домах. В настоящее время среди исследователей существует относительный консенсус в отношении того, что повышенный спрос на изображения домашней сферы и, как следствие, его преобладание в голландской визуальной культуре, может отражать тот факт, что дом стал играть все более важную роль в повседневной жизни Голландской республики в этот период. Значение дома в голландском обществе могло увеличиться под влиянием буржуазной концепции растущей самооценности, автономности личности и стать косвенным ответом на «новую организацию государственной власти»²¹¹. Больше не в общественных пространствах совершаются значимые события – комната, прежде всего гостиная, становится центральным, осевым местом дома и частной жизни, в ней происходят все важные события, в ней протекает повседневная жизнь. Само появление гостиной, специально приспособленной для проведения свободного времени, досуга, важнейшего условия «полного приобщения к ценностям и практикам буржуазной культуры»²¹², связано с зарождением такого класса, который благодаря своим доходам был до некоторой степени освобожден от необходимости работать, владел достаточным количеством свободного времени и мог обратить внимание на занятия культурой, созерцание,

²¹¹ *Helgerson R.* *Adulterous Alliances: Home, State, and History in Early Modern European Drama and Painting.* Chicago: The University of Chicago Press, 2000. P. 6-7.

²¹² *Kocka J.* *The European Pattern and the German Case // Jürgen Kocka and Allan Mitchell. Bourgeois Society in Nineteenth-Century Europe.* Oxford: Berg Publishers, 1993 (1988). P. 7.

размышления. Жизнь этого класса становится более размеренной по сравнению с жизнью предшественников.

Во второй половине XVII века число полотен, посвященных изображению интерьера домов представителей буржуазного сословия, заметно возрастает, что может быть связано с ростом национализма и острой потребностью в репрезентации национальной идентичности в период так называемой «Истинной свободы» Голландской республики (1650-1672), когда бюргер стал своего рода портретом нации. Классический пример жанра домашней живописи – картина «Интерьер с женщиной у клавикорда» (между 1665 и 1670) Эммануэля де Витте, принадлежащая к группе жанровых картин, созданных в Голландии между 1650 и 1672 гг. и сосредоточенных на изображении прозаической жизни, домашней идиллии. На картине Витте изображена комната, в которой за клавикордами сидит женщина, из высоких окон падает свет, дающий представление о том, что действие происходит в золотой час на рассвете или на закате. Из комнаты открывается обзор на коридор с лестницей и другую комнату, в которой служанка подметает пол. Пространство картины в высшей степени упорядочено, перспектива задана сеткой и ортогоналями. Интерьер сверкает чистотой буквально: золотые люстры начищены до блеска, единственный намек на легкий беспорядок – брошенные на стоящий в темном углу стул мужские вещи; несмотря на это, служанка занимается уборкой. Использование художником теплых оттенков желтого и красного, мягкое освещение, отсутствие какой-либо динамики в изображении позволяет описать общее впечатление от картины как идиллическое, умиротворяющее.

Обращает на себя намеренная анонимность фигур на картине: женщина сидит спиной к зрителю, и хотя над ней висит зеркало, оно позволяет увидеть лишь ее чепец и высокий лоб; служанка находится слишком далеко, чтобы можно было различить ее черты; мужчина, о чьем присутствии сообщают его вещи и меч, вероятно, отдыхает на кровати, скрытый от зрителя балдахином. Клавикорды, позолоченные зеркало и канделябры, насыщенно-красные

портьеры, лежащий на полу восточный ковер, который в домах голландских бюргеров как правило располагался на столе в силу своей дороговизны, сообщают зрителю, что владельцы дома – бюргеры с высокими доходами. Если раньше интерьер выступал в качестве декорации для повествования о событии, то теперь фон завоевывает первый план. Интерьер берет на себя нарративную функцию, сообщая информацию о его владельцах.

С. Альперс заметила, что, решив «описывать видимый мир», а не воспроизводить «имитации значимых (человеческих) поступков», художники Золотого века решительным образом изменили судьбу европейского искусства. Вместо пышных сцен из священной и светской истории мы находим натюрморты, пейзажи, интерьеры, виды городов, портреты, карты – «искусство описания, отличное от словесного искусства»²¹³. Нужно уточнить это замечание, отметив, что речь идет не об устранении нарративности, а об открытии *нового ее измерения*, перераспределении внимания художника. На картине Яна Вермеера «Молочница» (1657-1660), принадлежащей к зрелому периоду его творчества, женщина, судя по одежде, служанка, наливает молоко из кувшина в чугунок. На столе лежат ломти хлеба, и мы можем предположить, что служанка собирается готовить пудинг: она вот-вот добавит хлеб в молоко и поставит массу томиться в печь. И хотя картина отличается типичным для голландской живописи этого периода символиккой²¹⁴, нельзя отрицать очевидную прозаичность, стремление художника к безыскусности, определенный реализм изображения. Поза женщины и то, как бережно и уверенно она наливает молоко, говорящие о том, насколько привычно для нее это действие, простой, неприукрашенный интерьер, в котором грелка для ног и медный котелок на стене могут выступать не только в символической роли, но и в роли самих себя, – все складывается в интимное фотографическое изображение человека, находящегося наедине с собой и не подозревающего о

²¹³ *Alpers S.* The Art of escribing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago, IL, 1983. P. XXV, XX.

²¹⁴ См. *Torres L.* The Curator Says It's About Sex. Walter Liedtke on the Meaning of Vermeer's Milkmaid / *aristos.org*: Aristos. An Online Review of the Arts. December 2009. URL: <https://www.aristos.org/aris-09/lieadtke-milkmaid.htm> (accessed: 10.02.24).

том, что на него обращен чей-то взор (в подглядывании зрителя за героями бытового жанра всегда содержится некоторый вуайеризм).

Приготовление пудинга – непримечательный сюжет, нарративность которого может казаться невыраженной или недостаточной на фоне сюжетов картин барокко, классицизма, романтизма, посвященных значимым, динамичным и драматичным в своем изображении событиям, однако она есть. Герои бытового жанра заняты своими повседневными делами – читают письма, музицируют, играют в карты, наводят порядок, готовят или делают паузу во время занятия, чтобы отдохнуть и поразмыслить – все это непримечательные сюжеты; однако герои подходят к своей деятельности с той серьезностью и деловитостью (результат господства протестантской этики и голландского национального характера), которая не оставляет сомнений в том, что вся жизнь бюргера состоит из такого рода деятельности и потому ее повседневные аспекты должны быть рассмотрены как значимые. Интересно, что В. Фок, рассуждая о значении канделябров на картине Э. Витте, приходит к заключению, что наличие в домашнем интерьере атрибута церковной живописи превращает дом в священное пространство, то есть делает бытовую сцену достойной изображения²¹⁵. Служанка, показывающая госпоже купленную рыбу («Хозяйка и служанка во внутреннем дворе», 1660–1665), хозяйка, складывающая выстиранное белье в шкаф («У бельевого шкафа», 1663), или молодая женщина, выходящая с девочкой из сарая («Дворик в Делфте», 1658), на картинах П. де Хоха, другого мастера жанровой живописи, – это не события в лотмановском представлении, так как их герои не пересекают семантическое поле, чтобы измениться качественно, ничто не нарушает их жизненного уклада и не предвещает того, что идиллия должна быть прервана в следующий за запечатленным на картине момент, но такие сцены, посвященные ежедневным заботам, – сама ткань жизни. Картины «малых голландцев» – это нарративы, на них *что-то происходит*, но происходящее принадлежит не поворотным

²¹⁵ Fock C. W. *Semblance or Reality? The Domestic Interior in Seventeenth-Century Dutch Genre Painting // Art & Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*. Ed. Mariët Westermann. Zwolle: Waanders Publishers, 2001. P. 96.

событиям истории или мифу, а тому, что находится *между* этими моментами и за пределами внимания историка культуры, – частная человеческая жизнь.

«Голландский «реализм» – раннее явление культуры Нового времени, которая начинает мыслить не в рамках классического типа культуры, а в иной ценностной системе, порождавшей роман, который, в свою очередь, породил и реализм. Почва для романа XIX века начинает формироваться в тот момент, когда происходит знаменательный для западной цивилизации поворот от общего к частному, напрямую связанный со становлением «негероического» сословия в западной Европе XVI-XVIII вв. и сменой перспективы, с которой искусство смотрит на человека, действительность, историю. Художественное сознание начинает обращать внимание на субстанцию, из которой состоит жизнь, порождая поэзию повседневности – поэтическое воплощение безмятежного буржуазного быта. Оно открывает для искусства скрытые жизненные ритмы, регулярную повторяемость человеческой деятельности, методичность, продиктованную стремлением к изгнанию из повседневности всякой случайности – все то, что Г. Лукач называл «господством порядка над настроением, прочного над преходящим, спокойного труда над гениальностью»²¹⁶. Как заключает Ф. Моретти, именно упорядоченность становится основным повествовательным изобретением буржуазной Европы²¹⁷.

2.2 Стремление к «правдоподобию»: романная техника сюжетного развертывания

Повседневность влечет за собой вещи, практики, ритуалы, состояния, которые, попадая в пространство произведения, заставляют его расширяться, что в свою очередь ведет к заметному увеличению физического объема

²¹⁶ Лукач Г. Буржуазность и L'ART POUR L'ART // Душа и формы. Эссе. М.: «Логос-Альтера» "Esse homo", 2006. С. 106.

²¹⁷ Моретти Ф. Буржуа: между историей и литературой. М.: Изд-во Института Гайдара, 2014. С. 30.

произведений. Расширение происходит на фабульном уровне, так как в то время, как сюжет связан с отбором подлежащих – согласно авторскому замыслу – описанию фабульных элементов, то есть соотносится с изображенным миром художественного произведения, фабула есть нечто, «случившееся на самом деле»²¹⁸, история, возможная в данной среде, в данную эпоху и т. д. Закономерен вопрос: какова роль повседневности в построении фабулы произведения? Согласно словарю «Поэтика...», фабула – это «категория, используемая для определения специфики эстетического объекта в аспекте его динамического развертывания, то есть обозначающая ход событий в мире героя, который возникает в сознании читателя благодаря рассказыванию (повествованию)»²¹⁹. Фабула представляет собой динамическую категорию, совокупность переходов от одного состояния героя к другому, последовательность внутренне связанных событий. Согласно теории Б. В. Томашевского, события и состояния, статические и динамические мотивы – это элементарные единицы фабульной структуры. Единица фабулы – эпизод, который, по Ц. Тодорову, состоит из пяти «повествовательных предложений» или мотивов:

1. Относительно устойчивое положение вещей, имеющее место до начала действия.
2. Событие, нарушающее равновесие.
3. Неустойчивое состояние, возникшее в результате (2) и требующее разрешения.
4. Событие, восстанавливающее нарушенное равновесие.
5. Новое равновесие – относительно устойчивое положение вещей, подобное, но не тождественное исходному²²⁰.

Понятие «повседневность» в европейском сознании соотносится с такими понятиями, как регулярность, стабильность, привычность, порядок. М. В.

²¹⁸ Долинин К. А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1985. С. 96.

²¹⁹ Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / (гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко). М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 277.

²²⁰ Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 88.

Капкан считает, что «повседневный мир строится на идее повторяемости и предсказуемости»²²¹. Нарратология для описания повторяющейся через определенные промежутки времени с определенной периодичностью ситуации использует понятие итеративности²²². По мнению Т. Г. Струковой, «повседневность представляет собой начальную точку рассказывания, место образования смысла»²²³. Соответственно, на уровне фабулы повседневность должна проявлять себя наиболее активно в первом мотиве, который моделирует собой устойчивое состояние, и наименее заметно во втором мотиве, связанном с дисбалансирующими событиями. Сделаем в связи с этим два наблюдения.

Нарратология исходит из того, что повествовательная форма обладает возможностью разъединять знаки по ходу сюжета и заполнять пространство между ними. Так, Р. Барт, говоря о повествовательных единицах в структуре текста, предлагает делить все повествовательные эпизоды на «кардинальные функции» и «функции-катализаторы»: «Функция является кардинальной, когда соответствующий поступок открывает... некую альтернативную возможность, имеющую значение для дальнейшего хода действия... Между двумя кардинальными функциями всегда можно поместить различные вспомогательные детали; обрастая этими деталями, ядро тем не менее не утрачивает своей альтернативной природы... Такие катализаторы сохраняют свою функциональность... однако это ослабленная, паразитарная и одномерная функциональность»²²⁴. С точки зрения Барта, промежутки между кардинальными функциями заполняются непредсказуемыми элементами – функциями-катализаторами, представляющими собой такие эпизоды, в которых не происходит важных сюжетных поворотов, но которые содержат дополнительные «паразитарные» нарративные единицы. Иллюстрируя

²²¹ Капкан М. В. Культура повседневности: учеб. пособие. Изд-во Урал. ун-та, 2016. С. 11.

²²² Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию: научно-учебное пособие для самостоятельной исследовательской работы. М.: Intrada, 2016. 145 с.

²²³ Струкова Т. Г. Проблема обыденности в дискурсе о литературе // Вестн. ВГУ. Сер. Философия. 2017. № 1. С. 78.

²²⁴ Барт Р. Драма, поэма, роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 207.

концепцию Барта, Моретти приводит в пример роман «Гордость и предубеждение», в котором между поворотными моментами повествования находятся около ста десяти эпизодов, посвященных встречам, прогулкам и раздумьям, которые представляют собой, по выражению итальянского исследователя, «балласт». Действительно, с точки зрения классической нарратологии, которую интересуют не столько состояния, сколько действия, динамика событийности, поступки героев, такие фрагменты избыточны, поскольку не способствуют движению событий. Однако «паразитарность», «балласт» выполняют важную мотивировочную функцию уже в романах Филдинга и Стерна, где именно в отступлениях, а не в фабуле, содержатся зачатки психологичности, не говоря о романе XIX века, который весь состоит из задержек, пауз и отступлений.

Дж. Сертоли было замечено, что, судя названию на титульном листе «Робинзона Крузо», роман обещает «другой проект повествования», нежели реализованный, а именно «The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner...», часть которых на острове должна была быть по первоначальному замыслу Дефо просто «одним из многих эпизодов»²²⁵. Произошло «непредвиденное, неконтролируемое расширение» (Дж. Сертоли): «Остров», который, вероятно, планировался как один из нескольких эпизодов-филлеров, в какой-то момент стал значимым сам по себе. В литературе прошлого повседневность функционировала как своего рода противоположность повествованию: бытовые детали необходимо было как можно скорее преодолеть, чтобы рассказать «настоящую» историю. Однако уже в романах И. В. Гете, Дж. Остин, В. Скотта рутина повседневности выходит на первый план, являя себя в увеличивающихся паузах между действием; роман XIX века больше заинтересован в состоянии, а не действии, романное сознание словно сопротивляется нарративу, отдавая предпочтение описанию. В исторических романах Скотта, все еще, как будет показано в следующей главе, содержащих авантурные элементы *romance* и готического

²²⁵ Sertoli G. I due Robinson / Le avventure di Robinson Crusoe. Turin: Einaudi, 1998. P. XIV.

романа, именно в паузах, статичных сценах, описывающих ритуалы повседневности прошлого, вырабатывается новый аналитический стиль повествования, делающий в свою очередь возможным новый тип точного «беспристрастного» («impartial» – В. Скотт) описания действительности. Как показывает эволюция романной формы в XIX веке, пространство между функциональными ядрами можно заполнять почти до бесконечности – роман готов вобрать большое количество катализаторов. При этом очевидно, что так называемый «балласт», обогащающий и нюансирующий сюжет, не может быть упразднен, так как в этом случае роман потеряет свою фундаментальную, формообразующую черту – жизнеподобие.

Известно, что всякий нарратив «по необходимости содержит описательные элементы, придающие произведению определенную статичность»²²⁶. Прием «задержания», с помощью которого в романе реализуется сопротивление нарративу, – это интенсивный способ разъединения элементов повествования с выраженной фатической функцией: оставляя сюжетную последовательность открытой, он позволяет сохранять контакт с читателем, удерживая его внутри повествования, вызывая у него опасение, что логическая последовательность сюжета может быть нарушена и не восстановлена, обеспечивая занимательность повествования. Преобладание «филлеров» (англ. filler – наполнитель) в романе доставляет читателю стабильное удовольствие на протяжении всего процесса чтения, которое коррелирует с регулярностью буржуазной жизни, превращая роман в «спокойную страсть»²²⁷: хотя «филлеры» могут содержать какой-то процент неопределенности, она остается весьма ограниченной, без ощутимых последствий для развития сюжета. Моретти отмечает рационализирующую функцию «филлеров»: «балласт рационализирует романский мир, превращая его в такой мир, в котором сюрпризы – редкость, приключений стало меньше, а

²²⁶ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 19.

²²⁷ Хиришман А. Страсти и интересы: капиталистические аргументы в пользу капитализма до его триумфа. М.: Издательство Института Гайдара, 2012. С. 107-108.

чудеса не происходят вовсе»²²⁸. Внезапное ускорение жизни, изменение привычных повседневных практик и появление новых в связи с промышленной революцией, урбанизацией и другими новшествами модерна приводят к тому, что сознание человека пытается удержать убыстряющуюся и удаляющуюся жизнь под контролем, что в итоге приводит к замедлению темпа повествования в романе²²⁹.

Прозаический труд определяет темп, ритм, образ жизни человека модерна; сама буржуазная профессия «вследствие таинственного взаимодействия жизненных форм и типических переживаний глубоко вторгается во всякое творчество»²³⁰. Ежедневные практики человеческого бытия находят отражение в романном повествовании XIX века, сосредоточенном вокруг событий повседневной жизни, подчиненной установленным ритмам и правилам поведения. Художественные приемы, задерживающие повествование, потому сродни хорошим манерам, столь важным в романах Дж. Остен: и те, и другие являются механизмами, призванными держать «нарративность» жизни под контролем, придавать регулярность, «стиль» существованию. Таким образом, происходит своего рода усмирение поэтики исключительного, захватывающего, свойственной классической культуре, рациональная трудовая этика модерна, логика рационализации проникает в сам ритм романа, подчиняя его себе. Вопрос о правдоподобию – это вопрос о реакции читателя, о том, соотносит ли он текст со своим опытом, жизненным или эстетическим, в зависимости от того, что в данной культуре считается правдоподобным. По мере того, как риторическая поэтика сменяется поэтикой художественной модальности, ожидания читателя того, что новый образец жанра будет

²²⁸ Моретти Ф. Буржуа... С. 118.

²²⁹ Ср. высказывание Г. Лукача о новеллах Т. Шторма: «Из-за сильнейшего самоуглубления (Verinnerlichung) центр жизни смещается вовне, в бурное море недоверностей и совершенно непредсказуемых возможностей. Напротив, прозаический труд дает прочную почву и надежность; в качестве формы жизни он производит сдвиг в отношениях между жизнью и трудом; сдвиг с точки зрения жизни. ...жизненный ритм, который порождается подобным трудом, неизбежно имеет такой характер, что жизнь становится мелодией, а все остальное – сопровождением» (Лукач Г. Буржуазность и L'ART POUR L'ART... С. 107).

²³⁰ Лукач Г. Буржуазность и L'ART POUR L'ART... С. 106.

соответствовать канону и воспроизводить действительность заданным образом, сменяются ожиданиями того, что произведение, прежде всего роман, представит жизнь такой, какая она есть. Роман, вступая в контакт с действительностью среднего человека, обращается к изображению его повседневности и через воспроизведение размеренного ритма жизни среднего класса создает у читателя эффект реальности.

Перейдем ко второму наблюдению. В эссе «Эффект реальности» Барт задается вопросом: зачем Флобер упоминает барометр на стене комнаты, где проводит время г-жа Обен, если этот предмет не представляет никакого значения ни для повествования, ни для характеристики персонажа? Детали предметного мира, быта – слишком мелкие повествовательные единицы, чтобы они могли повлиять на развитие сюжета («Все “лишние” по отношению к структуре детали либо сбрасываются им со счетов, либо трактуются в качестве “прокладок” (катализаторов), обладающих косвенной функциональной значимостью, поскольку в совокупности они составляют индекс, характеризующий героя или обстановку действия, – то есть в конце концов все же включаются в структуру»²³¹). И хотя эти детали не влияют на ход повествования, их косвенная функциональная значимость проистекает из того, что текст реализует принцип системности (Р. Барт: «текст не знает шума»²³²), то есть всякий его элемент принадлежит структуре и связан с другими текстовыми единицами, даже если эти связи неочевидны.

Поскольку в произведении искусства нет лишних элементов, появление в развертывающемся дискурсе какой-либо детали обусловлено и имеет значение. Именно отсутствие повествовательной полезности этих деталей – барометра, маленькой дверцы и многих других вещей, встречающихся в повествовательной литературе, – помогает объяснить причину их существования в тексте: «“Барометр” у Флобера, “небольшая дверца” у Мишле говорят в конечном счете только одно: *мы – реальность*; они означают “реальность” как общую

²³¹ Барт Р. Эффект реальности // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 392-400.

²³² Барт Р. Драма, поэма, роман... С. 204.

категорию, а не особенные ее проявления. Иными словами, само отсутствие означаемого, поглощенного референтом, становится означающим понятия “реализм”; возникает *эффект реальности*, основа того скрытого правдоподобия, которое и формирует эстетику всех общераспространенных произведений новой литературы»²³³. Не имея никакой иной функции, кроме «нахождения там», эти детали, как это ни парадоксально, выполняют свою функцию, заключающуюся в том, чтобы указать на то, что изображаемый мир подобен миру, в котором существует читатель, полному предметов с неочевидной целью, а иногда и вовсе без нее. Повествуя о жизни частного лица, роман неизбежно притягивает на орбиту повествования детали материального мира, в котором существует герой и который подобен миру, в котором существует читатель. Идея о том, что литература реализма не только включает в себя материал, представляющийся банальным и бесполезным, но и упивается этим включением, не может существовать без «филлеров», поднимает ряд вопросов о форме романа, накапливающей большее количество такого рода деталей и являющейся центральной формой литературного реализма.

Вещи проникают в искусство модерна из-за нового жизненного чувства – исторического чувства, подсказывающего, что в природе невозможно разделение вещей сообразно большей или меньшей важности – все уравнено. Материальный мир, подчиненный логике закономерностей, позволяет познать истинный – исторический – ход вещей: все конечно, все рождается, развивается и умирает и потому так ценно (Г. Лукач: «Историческое восприятие придает всем вещам не только красоту... но также меланхолические отсветы непреодолимой закономерности прехождения и увядания»²³⁴). Отвращая взгляд от горнего мира, человек Нового времени вынужден искать новые смыслы в материальном «расколдованном» (М. Вебер) мире. Формируется представление о жизненной, взаимной связи между человеком и вещами, владельцем и его собственностью, которое находит выражение, в частности, в явлении бидермайера. К. Манхейм

²³³ Барт Р. Эффект реальности... С. 392-400.

²³⁴ Лукач Г. Буржуазность и L'ART POUR L'ART... С. 122.

пишет, что Адам Мюллер «рассматривает вещи как продолжение конечностей человеческого тела... слияние человека и вещи».²³⁵ О необходимости этой связи между человеком и вещами как о сознательной эстетической установке у Бальзака подробно пишет Э. Ауэрбах: «Бальзак... не только представлял людей... в точно очерченных рамках исторической и общественной ситуации... всякое жизненное пространство становится у него определенной нравственно-чувственной атмосферой, которая пронизывает пейзаж, квартиру, мебель, посуду, тело, характер, манеры, взгляды, деятельность и судьбу человека»²³⁶. При этом Ауэрбах так же, как и Манхейм, обращает внимание на то, что у Бальзака происходит своего рода слияние личности и вещи: так, например, при описании г-жи Воке, включающем как детали ее наряда, так и части тела, «физические признаки и их моральное значение не разграничиваются»²³⁷.

В Новое время происходит разрастание некоторой фактичности, распространение буквального мышления, которое на примере голландской живописи может быть охарактеризовано как некий сдвиг от ведущей роли «аллегорических механизмов» к «повседневным заботам»²³⁸. Проза фактична, она имеет дело с вещами, которые являются сугубо материальными, отказывающимися становиться знаками, довлеющими себе. Анализируя особенности употребления лексемы «вещь» у Дэфо, Моретти приходит к выводу, что «смысл» вещей в «Робинзоне Крузо» – это стабильность и надежность²³⁹. Этот вывод коррелирует со взглядами Гегеля на прозу: «В целом же, в качестве закона прозаического представления, мы можем выдвинуть с одной стороны правильность, а с другой стороны четкую определенность и ясную понятность, тогда как все метафорическое и образное вообще всегда

²³⁵ «...regards things as extensions of the limbs of the human body... a fusion of person and thing”: “a definite, vital, reciprocal relationship” between the owner and his property» (*Mannheim K. Conservatism: A Contribution to the Sociology of Knowledge* (1925). New York: Routledge and Kegan Paul, 1986. P. 89-90).

²³⁶ Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Издательство «Прогресс», 1976. С. 467-468.

²³⁷ Там же. С. 466.

²³⁸ Schama S. The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age. Berkeley: University of California Press, 1988. P. 452-453.

²³⁹ Моретти Ф. Буржуа... С. 91.

остаётся относительно неясным и неверным»²⁴⁰. В противовес классической эпохе, эпохе поэзии, стиха, тропов и стилистических фигур, роман требует прозы и прозаичности. Он требует уравновешенности, точности, практически научного анализа, объективности и подчеркнутой отстраненности, основанных на «почти религиозном преклонении перед фактами»²⁴¹, характеризующем действительность буржуа. Но именно «нейтральное» прозаическое повествование романа, опирающееся на точные и «объективные» образные средства, позволяет «схватить бытие и сознание в их тонких, незаметных переходах и оттенках»²⁴² и выявить «внутренний живой трепет повседневно человеческого существования»²⁴³. Таким образом, находящийся в непосредственном контакте с действительностью «среднего человека» роман создает контраст поэзии прошлого, его «искусственной речи», противопоставляя ей поэзию прозы.

Реалистический роман развивается на фоне распространения «объективной» историографии, поэтому проникновение в него деталей материального мира происходит в том числе под влиянием исторического дискурса, предполагающего, что даже нефункциональные детали являются достаточными свидетельствами о конкретной реальности и не нуждаются в обосновании. Как отмечает В. В. Кожин, «сам стиль речи романа приближается к манере делового описания явлений и событий в мемуарах или хрониках»²⁴⁴. Всякая деталь сообщает о реальности, и, поскольку сама

²⁴⁰ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В четырех томах / Георг Вильгельм Фридрих Гегель; Под редакцией и с предисловием Мих. Лифшица. М.: Искусство, 1968-1973. Лекции по эстетике: Часть третья. Система отдельных искусств. / Г. В. Ф. Гегель. М.: Искусство, 1971. С. 388.

²⁴¹ «Auch in ihrer eigenen kleinen Vergangenheit fehlte kein Punkt. Ihre Geburt, ihre Kinderkrankheiten, ihr erster Schulgang, ihr Eintritt in Mlle. Weichbrodts Pensionat, ihre Konfirmation ... Alles war in der kleinen, fließenden Kaufmannsschrift des Konsuls sorgfältig und mit einer fast religiösen Achtung vor Tatsachen überhaupt verzeichnet: Denn war nicht der geringsten eine Gottes Wille und Werk, der die Geschicke der Familie wunderbar gelenkt?» (*Mann T. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Berlin: Fischer Verlag, 1909 / The Project Gutenberg. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/34811/pg34811-images.html> (accessed: 10.05.24)).

²⁴² Кожин В. В. Происхождение романа. М.: Советский писатель, 1963. С. 338

²⁴³ Там же. С. 339.

²⁴⁴ Там же. С. 338.

реальность довлеет себе, является причиной для самой себя и как бы своим существованием отрицает всякую фикциональность, на первый план выходит свойство детали отсылать к этой реальности, свидетельствовать о ней. По Барту, именно история «служит образцом для тех видов повествования, где межфункциональные промежутки заполняются структурно излишними элементами»²⁴⁵, в первую очередь для романизированных жанров.

Ж. Женетт, анализируя романы Г. Флобера, обнаруживает «избыток материального присутствия в картинах, вообще говоря, чисто субъективных, где правдоподобие требовало бы... смутных, расплывчатых, неуловимых намеков»²⁴⁶. «Чисто субъективные пассажи», такие как воспоминания героев, сопровождаются картинами такой яркости и точности, что вызывают у читателя «неодолимое чувство объективной реальности»²⁴⁷. Флоберовское письмо чувственное, осязаемое, в нем ощутимо присутствуют материальные вещи, множатся детали и «околичности», загромаждающие повествование, тем самым выстраивая над «миром знаков» «мир смысла» и утверждая безмолвие: «...не дающаяся в руки трансцендентность, ускользание смысла в бесконечном трепете вещей, – это и есть письмо Флобера»²⁴⁸. Уже у «малых голландцев» вещи начинают освобождаться от символического значения и жить сами по себе, автономно, не оглядываясь на соблюдение законов жанра. Они еще порой несут свою символическую функцию, но явный интерес художников к ним, то пространство, которое они занимают на картинах, становясь участниками нарратива, изменяют баланс: картины заполняются деталями, освобождающимися от своего аллегорического значения и не нуждающимися в интерпретации. Подобно тому, как осознается неаутентичность готового, перегруженного значением слова в риторическом искусстве, осознается свобода вещей от символизма. Такое новое правдоподобие имеет в своей основе стремление разрушить трехчленную природу знака, способствовать

²⁴⁵ Барт Р. Эффект реальности... С. 397-398.

²⁴⁶ Женетт Ж. Моменты безмолвия у Флобера // Женетт Ж. Фигуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. I. С. 221.

²⁴⁷ Там же.

²⁴⁸ Там же. С. 232.

тому, «чтобы предмет встречался со своим выражением без посредников»²⁴⁹. Вещи в романе остаются «упрямо материальными»²⁵⁰, отказываются становиться знаками. Они даже начинают напрямую говорить, словно получая субъектность: так, один из первых романов, повествующих с нечеловеческой позиции (так называемый «it-narrative»), «Chrysal; or, The Adventures of a Guinea» (1760) Ч. Джонстона, повествует о том, как наделенная сознанием монета становится свидетелем ряда человеческих интриг. Вещи обретают автономность и начинают путешествовать, попадая из рук в руки (одно из названий подобного жанра – «novels of circulation» – «романы обращения»), имеют амбиции и, встречаясь с себе подобными, спорят о своей важности, то есть как бы обнаруживают социальную природу (Б. Латур: «Они (*вещи* – О.Ж.) привязывают нас друг к другу, потому что они циркулируют в наших руках и определяют нашу социальную связь самим своим обращением. Они дискурсивны... они повествовательны, историчны, страстны... и никогда не забывают Бытие»²⁵¹).

Таким образом, намеренное удлинение повествования за счет его торможения и замедления, включение большого количества деталей и эпизодов, вещность романного мира служат цели придать художественному миру произведения реалистические черты. Роман должен более-менее соответствовать темпу повседневной жизни читателя, в которой значимые события происходят редко, а повседневность заполняют рутинные действия, рефлексия, взаимодействие с людьми и вещами. Х. Ортега-и-Гассет по поводу понимания вымышленного современным человеком пишет следующее: «Если внимательно рассмотреть наше повседневное понимание реальности, легко убедиться, что реально для нас не то, что происходит на самом деле, а некий привычный нам порядок событий. В этом туманном смысле реально не столько виденное, сколько предвиденное, не столько то, что мы видим, сколько то, что мы знаем. Когда события принимают неожиданный оборот, мы считаем, что это

²⁴⁹ Барт Р. Эффект реальности... С. 400.

²⁵⁰ Моретти Ф. Буржуа... С. 90.

²⁵¹ Latour B. We have never been modern. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993. P. 89.

невероятно»²⁵². Экзистенциальная дилемма, от которой страдает главная тяготящаяся повседневностью романная героиня, Эмма Бовари, в некотором смысле происходит от неправильного понимания ею жанра, в котором она существует: она начиталась дамских романов, приняв происходящее там за действительность, а потом оказалась в пространстве – провинциальном городке, но также и в реалистическом романе, – в котором не происходит ничего романтического и существенного. Отсюда ее отчаянные попытки приблизить действительность к романной. По замечанию А. В. Михайлова, реалистическая литература XIX века «не сводится к жанру романа, но она стремится к нему как к полноте своего осуществления... роман выступает как финальный... и как универсальный жанр реалистической литературы»²⁵³. Романы, чью поэтику можно охарактеризовать как реалистическую, отличаются неподчинением требованию насыщенности текста событиями, сопротивлением постоянному форсированию событий, их темп повествования приспособляется к новому размеренному существованию «среднего человека».

2.3 Романизация повседневности буржуазного мира: Джейн Остин

2.3.1 Драматизация повседневности в английском «усадебном романе»

По мере интенсификации художественной рефлексии повседневности открывается эстетический потенциал изображения частной человеческой жизни в ее обыденности, который находит свое наиболее последовательное воплощение в поэтике реализма XIX века. Раньше, чем в других европейских странах, традиция эстетизации повседневности в литературе складывается в

²⁵² Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте» / Эстетика. Философия культуры. М.: «Искусство», 1991. С. 127.

²⁵³ Михайлов А. В. Языки культуры: учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 408.

Англии, где включение бытового окружения, ритуалов и обычаев, описания человеческих нравов в художественно-эстетическое пространство романа происходит в XVIII веке в рамках просветительских и сентиментальных романов Д. Дефо, Дж. Свифта, Г. Филдинга, Т. Смолетта, О. Голдсмита, М. Эджворт, С. Ричардсона, Л. Стерна, Ф. Берни. Однако «общее пробуждение повседневности» (Ф. Моретти) происходит в начале XIX века. Одной из первых фокусирует внимание на повседневном аспекте жизни среднего класса Дж. Остин, романы которой описывают быт английского мелкопоместного дворянства рубежа XVIII-XIX вв.

Романы Остин принадлежат к литературе переходного периода, в связи с чем их жанровая природа остается дискуссионной. В произведениях Остин находим критику сентиментальных романов второй половины XVIII века («Разум и чувство»), пародию на готическую литературу («Нортенгерское аббатство»), скрытую дискуссию с дидактическими романами («Эмма»), традицию романа нравов и бытописательного романа, романтические и реалистические черты. Обращение автора к современной действительности в ее повседневном аспекте резко контрастировало с эскапистскими задачами предромантической прозы, в частности готического романа, уводившего читателя от реальности, используя фантастические элементы и избегая бессобытийности, обыденности. Критики середины XX века, в том числе Я. Уотт, относили Остин к последователям Филдинга и Ричардсона, так как она использовала их «иронию, реализм и сатиру, чтобы создать автора, превосходящего обоих»²⁵⁴. Хотя Остин и использует некоторые сентиментальные и романтические элементы, она возвращает свой роман на «тонкую нить» традиции Ричардсона и Филдинга для «реалистического изучения нравов»²⁵⁵ и развивает реалистические традиции английского просветительского романа на фоне господствующих пред- и романтических

²⁵⁴ Todd J. The Cambridge Introduction to Jane Austen. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 21.

²⁵⁵ Grundy I. Jane Austen and literary traditions // The Cambridge Companion to Jane Austen. Eds. Edward Copeland and Juliet McMaster. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 196.

тенденций (творчество В. Скотта, Х. Уолпола, А. Радклифф, К. Рив, О. Голдсмита). Среди современных исследователей широко распространено мнение, что романы Остин представляют собой переход к реалистическому роману²⁵⁶, в частности О. МакДонах полагает, что «Разум и чувство» «вполне может быть первым английским реалистическим романом»²⁵⁷. Наконец, существует взгляд на романы Остин как на поддающиеся конкретной жанровой идентификации: так, А. Ю. Саркисова предлагает включать их в традицию «усадебного» романа, который «развивал любовно-психологическую коллизию, сопряженную с проблемой личностного самосознания»²⁵⁸ (в британо-американском литературоведении используется понятие «country house novel»).

Несмотря на то, что вопрос о реализме романов Остин остается открытым, уже современниками отмечался вклад, который писательница сделала в развитие романной прозы начала XIX века, ее верность «природе» и «опыту», «правдивости» характеров²⁵⁹. В. Скотт в рецензии на «Эмму» называет Остин создательницей современного романа (*modern novel*), «принадлежащего к типу художественной литературы, возникшей почти в наши дни и рисующих героев и события, в большей степени опираясь на

²⁵⁶ Litz A. W. Jane Austen: A Study of Her Development. New York: Oxford University Press, 1965. P. 3–14; Grundy I. Jane Austen and literary traditions... P. 195–197; Waldron M. Critical Response, early // Jane Austen in Context. Ed. Janet Todd. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 83, 89–90; Duffy J. Criticism, 1814–1870 // The Jane Austen Companion. Ed. J. David Grey. New York: Macmillan Publishing Company, 1986. P. 93–94

²⁵⁷ MacDonagh O. Jane Austen: Real and Imagined Worlds. New Haven: Yale University Press, 1991. P. 65, 136–137.

²⁵⁸ Саркисова А. Ю. Поэтика английского романа о «дворянских гнездах» (на материале романа Джейн Остен «Мэнсфилд-парк») // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 318. С. 48.

²⁵⁹ «Her characters, her incidents, her sentiments, are obviously all drawn exclusively from experience» (British Critic. New Series. Vol. 9 (March 1818) // Le Fay D. Jane Austen: The World of Her Novels. London: Frances Lincoln Limited, 2002. P. 221). P. Саути: «Her novels are more true to nature, than any others of this age» (цит. по Wood S. The American Reception of Jane Austen's Novels from 1800 to 1900: Thesis for the Degree of Master of Arts. Texas, Denon, 1987. P. 35). С. Ферриер: «...the characters are all so true to life» (цит. по Southam B. C. Jane Austen: The Critical Heritage. London: Routledge, 1968. P. 15). Ш. Бронте: «Miss Austen being, as you say, without “sentiment”, without poetry, maybe is sensible, real (more real than true), but she cannot be great» (Цит. по Gaskell E. The Life of Charlotte Bronte. London: Penguin, 1975. P. 338).

обыденную жизнь, чем это допускалось прежними правилами романа»²⁶⁰. Скотт отмечает принципиальное отличие романов Остин от *romance* и произведений, изображающих *la belle nature*, идеальную жизнь, которое заключается в том, что, отвергая событийность в романтическом смысле, они предлагают принципиально новое понимание драматизма и событийности: вместо «дикого разнообразия происшествий» и «романтической чувствительности» – «искусство копирования природы в том виде, в каком она действительно существует в обычных сферах жизни, и представление читателю вместо великолепных сцен воображаемого мира, правильное и яркое изображение того, что ежедневно происходит вокруг него»²⁶¹. В той же статье он сравнивает романы Остин с фламандской живописью: «Знание мира автором и своеобразный такт, с которым она представляет характеры... чем-то напоминают нам о достоинствах фламандской школы живописи. Предметы изображения не всегда элегантны и уж точно не величественны, но они выписаны в соответствии с природой и с меткостью, которая восхищает читателя»²⁶². Впоследствии, предпринимая единственную в своем творчестве попытку создать роман, посвященный современности («Сент-Ронанские воды», 1823), Скотт определяет свою задачу как «celebrare domestica facta» – «прославить события обыденной жизни», как того требовал Гораций в «Ars

²⁶⁰ «They belong to a class of fictions which has arisen almost in our own times, and which draws the characters and incidents introduced more immediately from the current of ordinary life than was permitted by the former rules of the novel» (Sir Walter Scott on Jane Austen // Famous Reviews: Selected and Edited With Introductory Notes / Ed. R. Brimley Johnson. London, 1914 // Gutenberg.org: The Project Gutenberg. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/11251/pg11251-images.html> (accessed: 05.01.24)).

²⁶¹ «Accordingly a style of novel has arisen, within the last fifteen or twenty years, differing from the former in the points upon which the interest hinges; neither alarming our credulity nor amusing our imagination by wild variety of incident, or by those pictures of romantic affection and sensibility, which were formerly as certain attributes of fictitious characters as they are of rare occurrence among those who actually live and die. The substitute for these excitements, which had lost much of their poignancy by the repeated and injudicious use of them, was the art of copying from nature as she really exists in the common walks of life, and presenting to the reader, instead of the splendid scenes of an imaginary world, a correct and striking representation of that which is daily taking place around him» (Ibid).

²⁶² «The author's knowledge of the world, and the peculiar tact with which she presents characters that the reader cannot fail to recognize, reminds us something of the merits of the Flemish school of painting. The subjects are not often elegant, and certainly never grand; but they are finished up to nature, and with a precision which delights the reader» (Ibid).

Рoetica», «подражать изменчивым нравам нашего времени и рисовать сцены, оригиналы которых ежедневно проходят вокруг нас, чтобы минутное наблюдение могло сравнить копии с оригиналами»²⁶³. Очевидна связь художественного замысла и эстетической позиции Скотта с романами Остин.

Хотя творчество Дж. Остин нельзя причислить к викторианской литературе хронологически (последний роман Остин опубликован посмертно в 1818 г.), проблематика некоторых ее романов близка проблематике викторианских романов. Так, Б. Коллинз считала, что «Мэнсфилд-парк», принадлежащий зрелому периоду творчества писательницы, является «предтечей чопорной благопристойности и благочестия, расцветших в пятидесятые годы»²⁶⁴, а Д. Сесил называл романы Остин «морально-реалистическими»²⁶⁵. Проблема приличия – одна из центральных в романе²⁶⁶. В центре повествования – судьба Фанни Прайс, живущей на правах бедной родственницы в доме сестры своей матери. Кроме горячо любимого кузена Эдмунда, готовящегося к рукоположению, все ее родственники – люди с разного рода моральными изъянами. Ключевое событие романа – неудавшийся спектакль, репетицию которого молодые люди устраивают в отсутствие хозяина дома. Фанни осуждает постановку пьесы с вульгарным сюжетом, сочтя ее неприемлемой для молодых дворян, способной поставить их в неоднозначное с точки зрения светского общества положение. Композиционное и идейное противостояние консервативных добродетельных Фанни и Эдмунда харизматичным аморальным Крофордам заканчивается счастливым союзом первых и наказанием последних. Правила хорошего тона – фундамент

²⁶³ «...to give an imitation of the shifting manners of our own time, and paint scenes, the originals of which are daily passing round us, so that a minute's observation may compare the copies with the originals» (*Scott W. St. Ronan's Well* (1823). Boston: Dana Estes and Company Publishers, 1894 / Gutenberg.org: The Project Gutenberg. URL: <https://www.gutenberg.org/files/20749/20749-h/20749-h.htm> (accessed: 28.10.20)).

²⁶⁴ *Collins B. Jane Austen's Victorian Novel // Nineteenth-Century Fiction*. 1949. Vol. 4. №3. P. 175.

²⁶⁵ «Like all great comedians, she (Austen) satirizes in relation to a universal standard of values; her books express a general view of life. It is the view of that eighteenth century civilization of which she was the last exquisite blossom. One might call it the moral-realistic view» (*Cecil D. A Portrait of Jane Austen*. London: Constable & Company Limited, 1978. P. 115).

²⁶⁶ *Tave S. Propriety and Lover's Vows. Jane Austen's Mansfield Park*. New York: Chelsea House, 1987. P. 37–38.

социальных отношений в эпоху Дж. Остин, все ее романы так или иначе исследуют вопросы репутации и нравственности, однако введение героев, ревностно следующих предписаниям морали и потому отчетливо возвышающихся над остальными, появление религиозной темы и героя-священника, на которого не распространяется авторская ирония, подчеркнуто серьезное отношение главных героев к долгу, вере, семейным ценностям и т. д. в большей степени характерны для викторианской литературы и их появление в романе Остин свидетельствует о складывании новой системы ценностей в британском обществе и предвосхищении писательницей английского реалистического романа.

2.3.2 «Поэтика камерности»

Обращает на себя внимание камерность романов Дж. Остин. Об ориентации писательницы на изображение знакомого компактного мира писал А. С. Уорд: «Остин была честна как с самой собой, так и с другими, и она не могла притворяться, что то, что происходило в других странах, сильно огорчало ее или что иностранные дела интересовали ее в сотую долю так же, как то, что происходило в ее собственной деревне»²⁶⁷. Несмотря на то, что действие романов Остин приходится на оживленный период английской истории (реакция на Великую французскую революцию, борьба за независимость Америки и Ирландии, Наполеоновские войны, индустриализация и аграрная революция и т. д.), пространство романов герметично и часто замыкается границами усадьбы или небольшого городка, а если героям приходится путешествовать, то эти поездки совершаются из острой композиционной необходимости и в пределах Англии. Только в неоконченном «Сэндитоне» герметичность усадебного мира нарушается, и в него начинают вторгаться «чужаки», а мистер и миссис Хэйвуд если и не любят путешествовать сами, то

²⁶⁷ Ward A. C. *Pride and Prejudice: Introduction and Notes*. London: Longmans, Green and Co. 1958. P. 2.

уже не возражают против путешествий своих детей. Чаще же герои перемещаются между господскими домами: Элизабет Беннет предпринимает значимое для развития сюжета путешествие в соседскую усадьбу, когда заболевает ее сестра; Эмма Вудхаус перемещается исключительно между своим поместьем, поместьями соседей и городком Хайбери, не желая покидать привычные места; Энн Эллиот испытывает сильную привязанность к родовому имению Киллинч-холл и никогда не выезжала в Лондон; Фанни Прайс, навещающая дом своей семьи в Портсмуте, приходит в ужас от обстановки в нем и с облегчением возвращается к своим опекунам. Замкнутое пространство и отсутствие у героинь необходимости выходить за него определяется эстетической позицией писательницы: Остин интересуется частная жизнь с ее «негероическими» темами – сплетнями, встречами, браками, рождениями и смертями, доходами и расходами, вопросами наследования и др., соответственно, центр мира романов – дом, «место пространственно-временной локализации повседневности, в котором сконцентрирована частная жизнь человека»²⁶⁸.

М. де Серто, исследуя феномен повседневности, указывал на «фундирующую» функцию «обыкновенной жизни». Комментируя это наблюдение, А. Марков замечает, что в случае, когда происходит «быстрая смена режимов существования», человек вынужден «искать себе опору в самых простых вещах, окружающих его»²⁶⁹. Анализируя особенности изображения домашнего пространства в творчестве Э. Гаскелл, О. В. Телегина отмечает следующее: «Эстетизация дома и сада романтизирует обыденность, придает ей черты оптимального жизнеустройства, воплощает идею привлекательности стабильного, неторопливого существования... эта неспешность противопоставлена стремительным социальным изменениям, характерным для индустриальной эпохи»²⁷⁰. Социальная проблематика романов Гаскелл не

²⁶⁸ Телегина О. В. Эстетизация повседневности в романах Элизабет Гаскелл: автореф... дис. канд. филол. н.: 10.01.03. Нижний Новгород, 2016. С. 17.

²⁶⁹ Марков А. 1980: год рождения повседневности. М.: Издательство «Европа», 2014. С. 56.

²⁷⁰ Телегина О. В. Эстетизация повседневности в романах Элизабет Гаскелл... С. 20.

близка Остин, однако в связи с промышленной революцией сельская Англия начинает меняться уже в первые десятилетия XIX века, и в поздних романах Остин появляется определенное беспокойство о будущем, ощущение надвигающихся изменений, ностальгия по деревенскому укладу жизни, привычным вещам и обычаям. Так, в незаконченном романе «Сэндитон», один из главных мотивов – прощание со старой Англией. Мистер Паркер, гостящий в доме главной героини, с любовью вспоминает Сэндитон в те времена, когда тот был небольшой рыбацкой деревней; теперь же город ждет модернизация – превращение в модный морской курорт с купальными машинами, который в скором времени должны заполнить туристы. Экономические изменения пробуждают к жизни не типичных для произведений Остин героев: хозяйку местных библиотеки и универсального магазина миссис Уитби с дочерью, чей бизнес испытывает затруднения, состоятельную наследницу-креолку мисс Ламбе, прибывшую в Англию, чтобы быть выданной замуж за бедного племянника леди Дэнем, садовника, чей доход должен быть поддержан в соответствии с ценами местного рынка, неблагополучную семью, нуждающуюся в благотворительности. Складывается впечатление, что герои романа, участвуя в приближении будущего, все чаще обращают взгляд на прошлое. Эту же двойственность подмечает Э. Копленд: для него мир Сэндитона «полон надежд и депрессивен, принципиален и наивен, смотрит в будущее и не уверен в нем, смотрит также в прошлое, но, как и для Адама и Евы, с меланхолией взирающих на Эдемский сад, надежды на возвращение нет»²⁷¹. Мотив тоски по прошлому отчетливо звучит в сцене, в которой карета Паркеров поднимается на холм к их новому дому в Сэндитоне. Миссис Паркер видит старое наследное поместье супруга в долине и вздыхает о прошлом: «Это всегда был очень уютный дом, – сказал мистер Паркер, глядя на него через

²⁷¹ «The world of Sanditon is hopeful and depressed, principled and naive, forward-looking and uncertain, backward-looking, too, but like Adam and Eve's melancholy backward glance at their garden, there is no hope of return» (*Copeland E. Money (Chapter 29). Jane Austen in Context. Cambridge University Press, 2005. P. 325).*

заднее окно с чем-то вроде нежности и сожаления, – И такой красивый сад, такой превосходный сад»²⁷².

Буржуазное сознание реализует себя в чувстве здравого смысла и практицизма, которыми проникнуты все романы Остин. Шаткое экономическое положение женщины и необходимость его улучшения – основная тема ее произведений, а авторская ирония направлена в том числе на экономические аспекты общественной жизни («Все знают, что молодой человек, располагающий средствами, должен подыскивать себе жену»²⁷³). Финансовые обстоятельства персонажей направляют сюжет, именно события, связанные с делами наследования, зачастую служат завязкой для повествования («Разум и чувство», «Гордость и предубеждение»). Героини Остин рациональны или обретают рациональность в ходе своего нравственного взросления, они оказываются успешны, поскольку ставят здравый смысл над чувствами в мире, где залог счастливой развязки – удачное совпадение финансового и любовного интересов. Для романов Остин не характерна поэтика вещного мира в смысле пристального внимания к предметам быта – в отличие от более поздней романной традиции ее тексты крайне скупы на описания интерьеров и туалетов, даже описания природы достаточно лаконичны: пейзаж в качестве метафоры эмоционального состояния героини появляется в «Доводах рассудка», последнем и самом пессимистичном романе Остин, – однако им присуще чувство материальности, это стабильный мир, подчиненный движению капиталов, обитатели которого озабочены вопросами доходов и расходов так же, как они озабочены нравственными вопросами. Несмотря на то, что этому художественному миру недостает цветов и форм (Н. Пейдж замечает, что в романах Остин наблюдается «заметное отсутствие слов, относящихся к

²⁷² «“It was always a very comfortable house,” said Mrs. Parker, looking at it through the back window with something like the fondness of regret. “And such a nice garden such an excellent garden.”» (*Austen J. Sanditon*. Boston: Houghton Mifflin, 1975; Electronic Text Center, University of Virginia Library / archive.org: Internet Archive. URL: https://archive.org/stream/Sanditon/JaneAustenssanditon_djvu.txt (accessed: 04.02.24)).

²⁷³ *Остин Дж.* Гордость и предубеждение // Дж. Остен. Собрание сочинений в трех томах. М.: Худож. лит., 1988-1989 / Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. URL: <https://www.lib.ru/INOOLD/OSTEN/gord.txt> (дата обращения: 15.03.2024).

физическому восприятию, миру форм и цветов, а также чувственным реакциям»²⁷⁴), а степенью психологизма персонажей он уступает романам В. Скотта и М. Эджуорт, он реалистичен в том смысле, что в нем изображено то, что реально есть, и читатель способен узнать в нем себя и существующий порядок вещей. Не будучи писателем-реалистом в полном смысле слова, Остин тем не менее, по меткому выражению В. Гальперина, является «историком повседневности»²⁷⁵.

По этим же причинам героями Остин не становятся экзотические фигуры, а моряки и военные – пришельцы из внешнего мира, овеянные атмосферой романтических странствий, – занимают периферийное место в повествовании. В этих романах нет места «ни трагедии, ни героизму»²⁷⁶, они прозаические в гегелевском смысле: их герои принадлежат миру конечности и изменчивости, запутанности в относительном, давления необходимости, от которой человек не в состоянии отстраниться. Обстоятельства, случайности, болезни, естественные потребности, привычки, общественные условности, повседневные препятствия, цели и требования других людей, которые сводят человека к средству, необходимость использовать других как средство для достижения собственных целей – вот из чего состоит жизненное пространство романов Джейн Остин. Вследствие этого происходит масштабирование незначительных, пустячных происшествий, которые разрастаются до нарратива («То, что выходит из-под ее пера... соотнесено не с пасторским домом, а со всей вселенной»²⁷⁷). В. Набоков, анализируя «Мэнсфилд-парк», так подводит итог произведению: «мы... получили некоторое удовольствие, созерцая ее *тонко выписанные узоры*, ее *коллекцию изящных безделушек, сберегаемых в хлопковой вате*, – удовольствие, впрочем, вынужденное. Мы должны были проникнуться определенным

²⁷⁴ Page N. The Language of Jane Austen. Oxford: Blackwell, 1972. P. 54-55.

²⁷⁵ Galperin W. The Historical Austen. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003. P. 31.

²⁷⁶ Jane Austen by Virginia Woolf (1925) / Monadnock Valley Press. URL: <https://monadnock.net/woolf/austen.html> (accessed: 03.02.24).

²⁷⁷ «Whatever she writes is finished and turned and set in its relation, not to the parsonage, but to the universe» (Ibid).

настроением, *определенным образом сфокусировать взгляд*»²⁷⁸. Это ироничное наблюдение подчеркивает кукольность, как бы несерьезность, но вместе с тем искусную проработанность художественного мира Остин. Оно совпадает с тем определением, которое сама автор давала своему письму: «небольшой кусочек (шириной в два дюйма) слоновой кости, над которым я работаю такой тонкой кистью, создающей мало эффекта после долгих трудов»²⁷⁹.

Повседневность героев Остин состоит из прогулок, встреч, сплетен, званых обедов и сельских балов, поэтому сюжетобразующими становятся элементы социального взаимодействия – взгляды, жесты, фразы, незначительные поступки. Так, невероятное огорчение Фанни Прайс приносит наблюдение за сценой, в которой Эдмунд касается руки Мэри Крофорд, когда та катается на одолженной у Фанни лошади. Нравственное прозрение Эммы Вудхаус происходит после пикника на Бокс-Хилл, когда она подшучивает над болтливой мисс Бейтс. Элинор Дэшвуд разлучается с Эдвардом после того, как его сестра делает пространственный намек миссис Дэшвуд на нежелательность союза. Завязка «Гордости и предубеждения» – реакция Элизабет на подслушанные ею слова мистера Дарси. Все душевные движения героев Остин, их радости и огорчения, как правило, вызваны незначительными, *нероманными*, как указывал Скотт, с точки зрения прежней литературной традиции, повседневными событиями. Однако с ростом внимания искусства модерна к человеческой личности мелкие по своему масштабу события включаются в художественный мир произведения и становятся значимыми, не переставая быть «мелкими», они становятся нарративными, не переставая быть повседневными. Одно из главных открытий Остин – перемещение фона происшествия на первый план, а самого происшествия – на задний, замена исключительного, необычного знакомым и повседневным. Как замечает

²⁷⁸ Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Издательство Независимая Газета, 1998. С. 101.

²⁷⁹ «What should I do with your strong, manly, spirited sketches, full of variety and glow? How could I possibly join them on to the little bit (two inches wide) of ivory on which I work with so fine a brush, as produces little effect after much labour?» (Letter to J. Edward Austen, 16 December 1816 // *Le Faye D. Jane Austen's Letters*. Oxford, Oxford University Press, 1997. P. 146).

Ф. Моретти, «отстраненное от основного сюжета, неслыханное остается, однако, активным в подсюжетах ее романов (Лидия и Уикхем, Кроуфорды и т. д.): осадок прошлого и настоящего, который довольно часто возникает, когда новая парадигма формируется, но еще не полностью возобладала»²⁸⁰. В XIX веке воображаемое отходит на второй план, замещаясь многомерной современной действительностью, которая расширяет и углубляет сферу эстетического; тем самым искусство производит, по словам Ортеги-и-Гассета, «максимальное эстетическое обогащение, которое только можно вообразить»²⁸¹.

Во второй главе показано, что в ряду романских ценностей эпохи модерна заявляет о себе повседневность, в кругу интересов которой самоопределяется частная жизнь личности. Это показательное явление культуры Нового времени находит свое отражение сначала в изобразительном искусстве XVII и XVIII вв.: на примере нескольких картин так называемых «малых голландцев» нами были показаны формирующееся ценностное отношение к миру повседневности как сфере бытия и образу жизни самостоятельной личности и особенности ее художественной рефлексии в живописи.

В литературе обращение к повседневному бытию человека происходит позднее и свидетельствует о романизации повествовательных форм, об установлении конкретного контакта романа с незавершенной действительностью. В частности, роман устанавливает этот контакт, тормозя процесс наррации за счет развертывания «маленьких», незначительных событий и описания обстоятельств и подробностей повседневного быта, пространств частной жизни. Роман как центральная форма литературы модерна фактичен и накапливает большее количество деталей, обретающих в

²⁸⁰ *Moretti F. Serious Century // The Novel. Volume 1. History, Geography, and Culture. Princeton: Princeton University Press, 2006. P. 372.*

²⁸¹ *Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте»... С. 130.*

повествовании автономию. Детали обогащают и нюансируют сюжет, сообщая ему характерные для жанра эффекты жизнеподобия.

Творчество Джейн Остин обнаруживает типичное для культуры модерна сосредоточение внимания на формах частной жизни личности, в связи с чем начинается углубление в житейские проблемы человека в конкретных аспектах его повседневной жизни, в которой нет места для «героической» и приключенческой тематики. Сюжетообразующими для изображения личностного начала становятся проблемы замужества, любви, семьи, наследования и т. д. Перемещая фон происшествия на первый план, отказываясь от событийной насыщенности, выбирая камерный сюжет и используя приемы, тормозящие повествование, Дж. Остин открывает «поэтику повседневности», которая окажется продуктивной для реалистического романа XIX века.

ГЛАВА 3. ФОРМИРОВАНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА

3.1 Историчность романного мышления и ее роль в процессах романизации художественных форм

Классический роман – жанр, возникающий на стыке эпох: традиционалистской культуры прошлого и формирующейся культуры эпохи модерна. Подобно породившей романное мышление культуре модерна, роман, с одной стороны, дистанцируется от прошлого, переориентируя и переосмысляя его сложившиеся формы и установки, с другой стороны, не может от прошлого полностью оторваться, так как в исторической основе культуры модерна и сознании «новой» личности лежат не только ценности новой эпохи, но и ценности, складывавшиеся веками: остатки старого соседствуют с новым и сохраняются в сознании человека, смотрящего в будущее.

Процесс романизации традиционных художественных форм неизбежно вел к художественной рефлексии, открывающей инаковость сознания ушедших эпох, которое уже не может быть изображено по аналогии с сознанием современного человека или, наоборот, не поддается последовательной идеализации, так как с разрушением веры в стабильность человеческой природы, в непреходящий характер человеческого разума готовые истины утрачивали абсолютную вневременную силу. Но эта инаковость может быть понята в соотношении и соизмерении со взглядами и практиками начала XIX века, – современной культурой; теперь прошлое помещается в зону исторической оценки, предполагающей понимание «другого» сознания в его нетождественности настоящему. В романном искусстве эпохи модерна эта ситуация вызывает к жизни в целом относительно характерную для жанра «поэтику компромисса», призванную наладить связь между жизненными формами прошлого и настоящего, устранить возникшее между ними напряжение, отразить разноголосицу спорящих эпох. С утратой прошлым статуса «абсолютного» граница между ним и современностью проблематизируется и размывается, и искусству открывается перспектива

изображать ушедшие исторические эпохи не только в их инаковости, но и в их незавершенности, открытости в настоящее.

Зарождение исторического мышления относится к XVIII веку. Полемика о сравнительных достоинствах античности и современности, нашедшая яркое воплощение в «Споре древних и новых» во Франции и продолжавшаяся с первой трети XVII века до начала XIX века, разнообразные эстетические дискуссии о прошлом и настоящем в Италии, Германии, Британии, России, Польше свидетельствуют о том, что история перестала восприниматься в качестве непрерывного линейного процесса. Наполеоновские войны вызвали к жизни по всей Европе националистические настроения, результатом которых стал культурный подъем, основанный на осознании государствами исторической преемственности. Таким образом, к началу XIX столетия в европейской культуре практически повсеместно складывается такая ситуация, которая позволяет проблеме осмысления национального исторического прошлого выйти на первый план. На фоне событий Французской революции, наполеоновских войн и национальных движений, – на почве глубоких трансформаций представлений об обществе и личности – возникает чувство истории, в свою очередь порождающее в литературе европейских стран явление обновления картины мира и романизации существовавших художественных форм. В результате этих процессов романное мышление получило сильный импульс к быстрому развитию. Культура модерна и нарождавшееся чувство истории требовали рефлексии над соотношением ценностей прошлого и настоящего, и это способствовало формированию историзма как нового аспекта в понимании исторического процесса и – исторического романа Вальтера Скотта, который стал одним из центральных ориентиров в процессе создания классического романа XIX века.

В мышлении второй половины XVIII – XIX вв. важное место занимает принцип историзма, означающий «принципиальную историзацию нашего мышления о человеке, его культуре и его ценностях»²⁸² и рассматривающий

²⁸² *Трельч Э.* Историзм и его проблемы. М.: Юрист, 1994. С. 82.

явления действительности и самого человека как изменяющиеся во времени, развивающиеся. Ф. Мейнеке подчеркивает важность поворота к историческому мышлению, характеризуя историзм как важный этап развития западного духа, «одну из величайших духовных революций, пережитых европейской мыслью»²⁸³. Как показывает Мейнеке, формирование исторического мышления происходило в недрах культуры Просвещения, в ходе развития немецкой философской мысли, начиная от Лейбница и заканчивая историческим мышлением Гете, которое сложилось под влиянием романтизма, немецкого идеализма и событий конца XVIII – первой трети XIX вв. Историзм был обоснован преимущественно романтиками, стал своеобразным нервом романтической эпохи, поскольку, как отмечает Н. Я. Берковский, «романтики – призванные, убежденные историки, историки в общем смысле и в смысле специальном, историки культуры, историки искусств, историки литературы»²⁸⁴. Так, немецкий романтизм ощущает преемственность по отношению к прошлому и выдвигает принцип историзма, который «меняет сам способ видения исторических явлений и событий, выявляет значимость прошлого для настоящего»²⁸⁵. Тем самым романтики открывают возможность для изучения прошлого в его инаковости и принципиальной несводимости к настоящему: принцип историзма требует познавать прошлое в его собственных категориях. М. И. Стеблин-Каменский определяет историзм как «гипотезу нетождества» – предположение, что сознание человека прошлых эпох отличается от сознания современного человека. Таким образом, историзм появляется не тогда, когда осознается разница в образе жизни представителей разных эпох, а тогда, когда осознаются отличия в их психологии, мышлении²⁸⁶.

²⁸³ Мейнеке Ф. Возникновение историзма. М.: РОССПЭН, 2004. С. 5.

²⁸⁴ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 49.

²⁸⁵ Демин И. В. Принцип историзма в контексте немецкого романтизма // Система ценностей современного общества: Сб. материалов Международн. научно-практич. конференции. Под ред. С.С. Чернова. Новосибирск: Издательство ЦРНС, 2016. С. 9.

²⁸⁶ Стеблин-Каменский М. И. Труды по филологии. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ, 2003. 928 с.

Историзм следует рассматривать широко, в качестве обретения европейским культурным сознанием новых жизненных принципов, которые могут быть применены к исторической жизни и личности. Так, Мейнеке видит в историзме «высший достигнутый до сих пор уровень понимания всего того, что связано с человеком»²⁸⁷. Ядром историзма является замена обобщенного, генерализирующего способа рассмотрения человека и исторического процесса индивидуализирующим. Сознание человека рассматривается не как вечное и неизменное, но как исторически изменяющееся, а сама историческая жизнь понимается как развитие индивидуального начала. Генезис историзма во второй половине XVIII века – XIX веке на фоне утрачивающих позиции прагматизма и интеллектуализма Просвещения приводит к единству господствовавшего с Античности естественного права и порожденного эпохой модерна индивидуализирующего мышления. Историзм становится не только новым видением истории, но и новой перспективой, с которой рассматривается человеческая жизнь вообще, поскольку лежащий в его основе процесс индивидуализации приводит к осознанию себя человеком эпохи модерна. Поэтому не случайно, что именно в недрах романа формируются принципы современного исторического повествования.

В первой трети XIX века аналитическая функция романа распространяется на историческое прошлое, а сам роман становится одним из жанров исторического исследования, в котором осуществляется реконструкция сознания, быта и нравов другой эпохи. Роман понимается как жанр, позволяющий нарисовать мир наиболее полно. Рано осознав свою «универсальность», он берет на себя задачу преодолеть свою «литературность» и предстать как действительность и как история. А. В. Михайлов считает, что стиль романа – это «стиль образа действительности»²⁸⁸, он «перерабатывает лежащий в его основе стиль исторической фактичности»²⁸⁹ и за счет этого

²⁸⁷ Мейнеке Ф. Возникновение историзма... С. 7.

²⁸⁸ Михайлов А. В. Языки культуры: учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 450.

²⁸⁹ Там же.

«растет, дифференцируется, усложняется и углубляется»²⁹⁰. Само романное слово по мере развития романа приобретает историческую конкретность, все более проникая в историческую действительность и историческое сознание, воссоздавая их аутентичность, сложность и противоречивость посредством полифонии романских стилей, которая разворачивается «в пределах твердо установленной, ярко и полно обрисованной конкретно-исторической действительности романа»²⁹¹.

В эпоху модерна писатель получает возможность подходить к прошлому как историк-исследователь, то есть не только воссоздавать особые приметы эпохи, но и реконструировать тот или иной тип исторического сознания. Проблема историзма актуализируется в жанрах, которые ставят целью воссоздание жизни прошлого и в которых автор «неизбежно сталкивается с требованиями историзма и сознательно стремится их осуществить»²⁹². В 1797 г. У. Годвин, романист и философ, так аргументирует преимущества романа (*romance*) перед жанрами исторического исследования: «Роман, при строгом рассмотрении, может быть объявлен одним из видов историографии. <...> Писатель собирает материалы из всех источников, опыта, отчетов и записей о человеческой деятельности, затем обобщает их и, наконец, выбирает среди их элементов и различных комбинаций те примеры, которые он лучше всего сумеет изобразить и которые, по его мнению, наиболее подходят для того, чтобы произвести впечатление на слушателя и преумножить знания читателя. С этой точки зрения мы склонны заявить, что роман был более смелым видом сочинения, чем историография»²⁹³. Годвин утверждает, что роман как тип письма обладает большим потенциалом в изображении человека и действительности, чем историческое исследование, и указывает на определенную субъективность историографии, полагая, что «читатель впадает в

²⁹⁰ Там же.

²⁹¹ Там же.

²⁹² Кожин В. В. Историзм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПКи «Интелвак», 2003. С. 321.

²⁹³ Godwin W. Of history and romance (1797) / Digital Library Upenn. URL: www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/godwin.history.html (accessed: 18.11.21).

жалкое заблуждение, если, читая историю, позволит себе вообразить, что читает факты»²⁹⁴. По мнению философа, беллетризация истории – это более результативный способ создания нарратива о том, что по существу своему непознаваемо, поскольку способность романиста к обобщению позволяет ему сообщать нечто более глубокое и недоступное научному историческому методу. Чуть позже А. де Виньи в предисловии ко второму изданию «Сен-Мара» будет так же указывать на различия в задачах историка и писателя: в то время как для первого ценна «сомнительная истинность» мертвого исторического факта, второй, освобождаясь от власти фактов, посредством творческой интуиции творит идеальное бытие, позволяющее раскрыть смысл Истории. Позиция Годвина и де Виньи опирается на устойчивое в европейской культуре представление о том, что поэт, обладая творческой свободой, способен быть более правдивым и выражать в своем творчестве нечто более жизненное, чем историк, который занимается почти механическим воспроизведением действительности. Такой взгляд на роль поэта можно найти уже в философии Платона и Аристотеля, он был предметом активных литературных дискуссий в Англии, начиная с XVI века²⁹⁵, и получил широкое распространение с приходом романтизма.

Итак, роман перед историографическими жанрами имеет то «преимущество», что его автор с помощью обработки фактического материала воображением (вымысла) способен наиболее полно постичь историческую действительность и формируемую ею личность. Вымысел, поскольку связан с упорядочиванием и трансформацией элементов реальности, способствует более глубокому постижению смысла исторических событий и придает им большую достоверность в рамках художественного целого произведения, тем самым создавая жизненный облик эпохи и нации. «Настоящая история», – замечает Годвин, – «состоит в том, чтобы обрисовать последовательный, человеческий характер, показать, как действует такой характер при сменяющихся друг друга

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ См., например, «Защита поэзии» Ф. Сиднея (1592).

обстоятельствах, показать, как характер развивается и ассимилирует новые субстанции, и как он распадается по воздействию катастрофы, в которую он естественным образом ввергается под действием собственной гравитации»²⁹⁶. Похожую мысль встречаем у В. Г. Белинского: «Когда мы читаем исторический роман Вальтера Скотта, то как бы делаемся сами современниками эпохи, гражданами стран, в которых совершается событие романа, и получаем о них, в форме живого созерцания, более верное понятие, нежели какое могла бы нам дать о них какая угодно история»²⁹⁷. С этой точки зрения роман оказывается миметичнее историографии, поскольку следует по пути исследования не разрозненных фактов, но их первопричин и связей между отдельными событиями, и не дает портреты исторических личностей, но создает сложные человеческие образы в динамике их развития. Таким образом, соединение фактического материала с вымыслом позволяет роману достичь известной целостности воссоздаваемой исторической эпохи.

Смысл, который создатель жанра исторического романа В. Скотт вкладывал в понятие «роман», и понимание им преимуществ романа перед историческими жанрами могут раскрыть рецензии писателя на издания рыцарских романов, вышедшие в «Edinburgh Review» с 1803 по 1805 гг. Так, в обзоре переводов «Амадиса Галльского» Скотт рассматривает роман в качестве хранилища культурных обычаев и ценностей: «...роман всегда в определенной степени сохраняет манеры эпохи, в которую он был написан»²⁹⁸. В рецензии 1805 г. на труд Дж. Эллиса «Specimens of Early English Romance» (1790) он повторяет мысль о том, что роман (*romance*) несет уникальное понимание прошлого, которое дополняет собственно историю: «Чтобы составить правильное представление о нашей древней истории... вымысел следует читать наряду с трудами мнимого историка. Первый учит тому, что думали наши

²⁹⁶ Godwin W. Of history and romance... URL: www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/godwin.history.html (accessed: 18.11.21).

²⁹⁷ Белинский В. Г. Собрание сочинений в 9-ти томах. М.: Худож. лит. Т. 5: Статьи, рецензии и заметки (апрель 1842 – ноябрь 1843). 1979. С. 42.

²⁹⁸ Scott W. Rev. of Amadis de Gaul, by Garci Rodríguez de Montalvo, trans. by Robert Southey and William Stewart Rose // The Edinburgh Review. №5 (Oct. 1803). P. 132.

предки: как они жили, по каким мотивам действовали и на каком языке говорили; и, достигнув этого глубокого знания их чувств, манер и привычек, мы, конечно, лучше подготовлены к тому, чтобы узнавать от других фактические подробности их летописей. Из романа мы узнаем, какими они были, из истории – что они сделали»²⁹⁹. Решающий фактор для Скотта здесь – интимность: роман дает то, чего не могут дать верные фактам исторические тексты, – понимание и переживание «чувств, манер и привычек» человека прошлого. Роман предлагает бесценный и уникальный взгляд на структуру чувств прошлого («какими они были»); этот взгляд должен быть объединен с фактической информацией о прошлом («что они сделали»), чтобы создать по-настоящему убедительный образ ушедшей эпохи. Роман Скотта потому и есть «новый род поэзии»³⁰⁰: в нем история и поэзия впервые вступают в органическую связь, а не противостоят друг другу.

М. М. Бахтин определяющей чертой исторического романа считал соединение исторической и частной жизни: «тема войны» как собственно историческая тема в нем переплетается «с сюжетами частной жизни исторических деятелей (с центральным мотивом любви)»³⁰¹. Бахтин говорит о распаде сплошного единства времени и как следствие существования двух параллельных рядов – времени исторического, в котором «протекает жизнь нации, государства, человечества»³⁰² и индивидуального времени; так как эти ряды измеряются разными ценностными масштабами, имеют разные сюжеты, они не могут быть по-настоящему слиты. А поскольку у исторического времени нет внутреннего аспекта, оно не может быть воспринято изнутри, следовательно, необходимо найти такую точку зрения, из которой историческая эпоха может быть и воспринята, и изображена. Как показывает Бахтин, чтобы

²⁹⁹ *Scott W. Rev. of Chronicles of England, France, and the Adjoining Countries, from the Latter Part of the Reign of Edward II to the Coronation of Henry IV, by J. Froissart, ed. and trans. by T. Johnes. The Edinburgh Review. №10 (Jan. 1805). P. 388.*

³⁰⁰ *Белинский В. Г. Собрание сочинений в 9-ти томах. М.: Худож. лит. Т. 5: Статьи, рецензии и заметки (апрель 1842 – ноябрь 1843). 1979. С. 230.*

³⁰¹ *Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. С. 251.*

³⁰² Там же.

преодолеть эту двойственность, исторический роман Нового времени пытается ввести в изображение частной жизни исторический аспект, а саму историю показать «современно, домашним образом»³⁰³. Разрешение эта проблема находит у В. Скотта, в романах которого соединение исторического сюжета и сюжета частной жизни выступает формообразующим принципом. И если в барочном и авантюрном романах, в робинзонадах XVIII века мотив истинности, обосновывая верность повествования историческому факту, должен был «вернуть его в лоно риторики»³⁰⁴ и «избавить произведение от полемики с ним критиков»³⁰⁵, то в вальтер-скоттовском романе этот мотив – признак и орудие антириторической тенденции, так как «оправдывает обращение романа к частной, конкретной жизни, к индивидуальному, личному, случайному бытию»³⁰⁶ и пытается раскрыть это конкретное бытие в образе.

«Правдоподобность» романов Скотта тесно связана с их «занимательностью» (фр. *interessant*), неоднократно отмечавшейся современниками. В первой трети XIX века понятие занимательности оказывается объектом внимания критики наряду с другими эстетическими категориями и часто встречается в обзорах научных сочинений – текстах, объективно репрезентирующих мир. Именно в поле занимательности искусство нетипичным для романтической эстетики образом встречается если не с наукой, то с рациональным. Как показывает Н. Е. Меднис, в эстетической аксиологии 1820-1830-х гг. «занимательность полярно противоположна литературности, но предельно близка к истинности изображения»³⁰⁷. Правдоподобие в этот пред-реалистический период ценится высоко: его обеспечивают, по выражению Пушкина, «отсутствие всякого искусства и смиренная простота

³⁰³ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах: Том 7. Критика и публицистика (1951). М-Л: Издательство Академии Наук СССР, 1951. С. 535.

³⁰⁴ Михайлов А. В. Языки культуры учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 419.

³⁰⁵ Там же.

³⁰⁶ Там же.

³⁰⁷ Меднис Н. Е. Поэтика и семиотика русской литературы. М.: Языки славянской культуры, 2011. С. 110.

повествования»³⁰⁸. Романтическое требование достоверности отличается от диктатуры факта в реализме: оно обращено к тому, чтобы сделать предмет безыскусным, но увлекательным, в то время как натуральная школа и реализм сделают своей задачей его объяснение посредством детерминизма и психологизма. Занимательное изображение явления или события в романтизме является отражением вхождения словесности в новое художественное пространство: не только в Западной Европе, но и в России 1820-1830-е гг. ощущаются как подготовительный этап для нового художественного языка³⁰⁹. Понятие занимательности переносит свое значение из фактоописательной области научной литературы в эстетическую: быть занимательным – значит тем или иным способом удовлетворять потребности в познании. Не случайно жанр путешествия, имеющий предметом тщательное описание географического ландшафта, достопримечательностей, нравов и обычаев, в это время оказывает такое сильное влияние на прочие литературные жанры³¹⁰.

Прошлое в историческом романе изображается фактически, даже если роман не воссоздает реальную историю. Фактичность достигается за счет интегрального характера самой романной действительности, ее цельности и правдоподобности, пластической вещественной наглядности, «непрерывности романной фикции»³¹¹. Исторический роман ставит целью художественную реставрацию определенной исторической действительности, то

³⁰⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. (1951)... С. 451.

³⁰⁹ У В. Ф. Одоевского, принципиально требовавшего от поэзии «существенности, словом – науки», находим следующее суждение: «Поэзия должна быть ученою, обнимать целый мир не в умозрении только, но в действительности... Наше время есть приуготовление к новой форме души человеческой, где поэзия с наукой сольются в едино» (*Одоевский В. Ф. Психологические заметки / Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 216-217*).

³¹⁰ Е. А. Баратынский: «Читайте же роман, трагедию, поэму, как вы читаете путешествие. Странствователь описывает вам и веселый юг, и суровый север, и горы, покрытые вечными льдами, и смеющиеся долины, и реки прозрачные, и болота, поросшие тиной, и целебные и ядовитые растения. Романисты, поэты изображают добродетели и пороки, ими замеченные, злые и добрые побуждения, управляющие человеческими действиями. Ищите в них того же, чего в путешественниках, в географах: известий о любопытных вам предметах; требуйте от них того же, чего от ученых: истины показаний» (*Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1957. С. 321-322*).

³¹¹ Haslinger A. Epische Formen Im Hofischen Barockroman Anton Ulrichs Romane Als Modell. Munchen: Wilhelm Fink Verlag, 1970. S. 82.

есть свидетельствует об исторической реальности («правдивость колорита»). Формируясь в лоне английского и немецкого романтизма, он несет на себе печать полемики с рационалистическими абстракциями французской классицистической литературы XVIII века и требует в противовес им точной и согласной с изображаемой действительностью разработки времени и места действия художественного произведения – так называемых *couleur historique* и *couleur locale*. Изобилующие описаниями романы Скотта представляют собой скрупулезную реставрацию эпохи, в них обнаруживаем повышенное внимание к историческому прошлому изображаемой местности, детальную проработку ландшафта и исторического костюма, множество бытовых подробностей. Этнографическая декоративность романов В. Скотта уходит корнями в поэтику готического романа, который «воспитывал интерес к месту действия, приучал соотносить события с почвой, на которой они происходили»³¹². Как и ранние поэмы Скотта, его романы свидетельствуют о попытках текстуализировать пространство, прочесть историю Британии с помощью пейзажа, пропитав его драмой исторических событий и тем самым сделав отдельным сюжетом, связать романтический литературный текст и историографический паратекст (как, например, в поэме «Дева озера», задуманной писателем как «грандиозное произведение... роман о любви, магии и войне в горах, основанный на обычаях наших горцев»³¹³). Способность Скотта видеть время в пространстве, «глубокую хромотопичность (его) художественного мышления» отмечает М. М. Бахтин: «всякое событие было строго локализовано, сгущено в пространственных приметах»³¹⁴. Но если в поэмах историческое время представлено в качестве замкнутого прошлого, довлеющего себе, а настоящее

³¹² Реузов Б. Г. История и вымысел в романах Вальтера Скотта // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. Т. XXX. Вып. 4. М., 1971. С. 456.

³¹³ «...a grand work in contemplation... a Highland romance of Love Magic and War founded upon the manners of our mountaineers» (The Letters of Sir Walter Scott. Vol. 1. 1787–1807 / Ed. H. J. C. Grierson. London: Constable and Co Limited, 1832 / walterscott.lib.ed.ac.uk: Edinburgh University Library. The Walter Scott Digital Archive. URL: <http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/etexts/etexts/letters1.PDF> (accessed: 04.11.20)).

³¹⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Издательство «Искусство», 1979, 1986. С. 249.

выступает в форме свидетельства-воспоминания о нем, то в романах Скотт преодолевает замкнутость прошлого и достигает значительной полноты исторического времени. Это значит, что прошлое, будучи завершившейся в своем развитии эпохой, понимается и изображается генетически, в его связи с современностью, как живой источник сегодняшнего дня.

Романное мышление, формирующееся в лоне культуры модерна, которая опирается на новое представление о человеческой природе как об изменчивой во времени, глубоко исторично. Так понятая историчность прослеживается даже в тех романах XIX века, действие которых относится к современности: настоящее в них изображается с исторической конкретностью и полнотой, а сознание современности представляется широко, как вырастающее из множества мнений и суждений его образующих. Историчность входит не только в собственно исторический жанр, она определяет облик романизированных форм XIX века. Романисты, драматурги, поэты начинают осваивать реальное историческое время, научаются «видеть» его и изображать конкретно, а не отвлеченно, как бы изнутри самой истории, создают целостный, вещественный, внутренне правдивый образ действительности и изображаемых событий, погружающий читателя в себя и вызывающий у него эффект присутствия.

3.2 Поэтика исторического романа В. Скотта

3.2.1 Романизация исторических жанров: гетерогенная структура романов В. Скотта

Литературоведение приписывает заслугу создания исторического романа Нового времени В. Скотту, полагая, что в его творчестве сложились конститутивные черты жанра (В. Г. Белинский писал: «Вальтер Скотт создал, изобрел, открыл или, лучше сказать, угадал эпопею нашего времени –

исторический роман»³¹⁵). Исторический роман в той форме, которую мы знаем в качестве классической, не существовал до Скотта, был представлен фрагментарно и не породил традиции, а более ранние экземпляры исторической прозы современников, такие как «Мученики, или Триумф христианской веры» (1809) Шатобриана, оказались заслонены многотомным творчеством Скотта. Н. Д. Тмарченко, выделяя три типа европейского исторического романа, считает В. Скотта зачинателем авантюрно-психологического типа, доминирующего в первой трети XIX века³¹⁶; при этом именно «сочетание авантюристичности и историзма» видится ему «внутренней мерой» классического исторического романа³¹⁷. Авторы отечественной монографии, посвященной исследованию вальтер-скоттовской традиции в русской литературе, точно так же приходят к выводу, что жанровые принципы, разработанные Скоттом, легли в основу той парадигмы исторического романа, которая оказалась фундаментальной для всей европейской литературы³¹⁸.

Британо-американская критика отводит В. Скотту роль одного из основоположников викторианской прозы, утверждая, что его исторический роман оказал решающее влияние на развитие не только исторического жанра в европейской литературе, но и классического английского романа XIX века. Так, Ф. Джеффри называет Скотта основоположником «новой школы выдумки» («a new school of invention»³¹⁹). О популярности романов Скотта в викторианской Англии свидетельствует замечание, сделанное в 1859 г. в одной из работ по истории британского романа литературным критиком Д. Мэссоном: «Вы, я уверен, не ожидаете от меня критики романов об Уэверли. Мы все их знаем, и

³¹⁵ *Белинский В. Г.* Собрание сочинений в 9-ти томах. М.: Худож. лит. Т. 5: Статьи, рецензии и заметки (апрель 1842 – ноябрь 1843). 1979. С. 357.

³¹⁶ *Тмарченко Н. Д.* О своеобразии русского исторического романа («Князь серебряный» А. К. Толстого) // Вопросы теории и истории русской литературы: Межвузовский сборник научных трудов. Брянск, 1994. С. 97.

³¹⁷ *Тмарченко Н. Д.* «Капитанская дочка» и судьбы исторического романа в России // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 1999. Т. 58. № 2. С. 44-53.

³¹⁸ Творчество Вальтера Скотта в пространстве мировой культуры: коллективная монография / ред. И.О. Волков. Томск: Издательство Томского государственного университета, 2023. С. 8.

³¹⁹ «With nearly thirty volumes of the most animated and original composition that have enriched English literature for a century» (*Jeffrey F. Ivanhoe: A Romance, By the Author of 'Waverley'* // *The Edinburgh Review*. Vol. 65. Jan. 1820).

мы все наслаждаемся ими»³²⁰. Дж. О. Хейден отмечает, что «интерес к романам Уэверли почти не снижался на протяжении большей части девятнадцатого века»³²¹. Под влиянием романов Скотта викторианский роман оформился как «исторический роман о настоящем»³²², а разработанный писателем метод описания образа жизни «простых людей» оказал глубокое влияние на последующее развитие прозы. М. Макаливи отмечает, что влияние Скотта на английскую литературу XIX века было настолько велико, что некоторые романы Скотта стали прообразом вершинной формы викторианской литературы – хроники³²³. Наконец, И. Феррис настаивает, что одним из самых значительных достижений Скотта было возвращение роману позиций, которые он утратил после своего расцвета в середине XVIII века. Она заявляет, что романы Скотта имели успех у критиков и публики отчасти потому, что включали в себя элементы исторического письма и таким образом «утверждали чтение романов в качестве мужской практики», перемещали роман «из сублитературных маргиналий в литературную иерархию»³²⁴. Из «женского» жанра, представленного творчеством Э. Рэдклифф, М. Эджуорт, Дж. Остин, Скотт создал «мужскую», то есть «серьезную» в представлении публики того времени форму художественной литературы.

Известно, что источниками вдохновения для В. Скотта являлись национальный эпос, рыцарские романы, сборник Т. Перси «Памятники древней английской поэзии» (1765), «Народные песни» (1778-1779) И. Г. Гердера, лирическая поэма С. Т. Кольриджа «Кристабель» (1798-1800). Интерес писателя к поэтической обработке исторического прошлого сложился в том числе под влиянием немецкой поэзии конца XVIII века, творчества представителей «Бури и натиска», в особенности романов и романизированной драмы И. В. Гете,

³²⁰ *Masson D.* British Novelists and Their Styles: Being a Critical Sketch of the History of British Prose Fiction. Boston: Gould and Lincoln; New York: Sheldon and company, 1859. P. 193.

³²¹ *Hayden J. O.* Introduction. Scott: The Critical Heritage. – Barnes and Noble, 1970. P. 1-23.

³²² *Lodge D.* The Art of Fiction. New York: Viking Penguin, 1992. P. 131.

³²³ *McAleavey M.* Behind the Victorian Novel: Scott's Chronicles // Victorian Studies, Volume 61, Number 2. P. 233.

³²⁴ *Ferris I.* The Achievement of Literary Authority: Gender, History, and the Waverley Novels. Ithaca: Cornell UP, 1991. P. 1.

баллад Г. А. Бюргера, идей И. Г. Гердера. Народный язык, впервые столь широко проникший в балладную немецкую поэзию и соединившийся в ней с «высоким» поэтическим языком, способствовал обновлению поэзии. Пытаясь объединить собственный интерес к национальному прошлому Англии и достижения немецких штурмеров, возродить национальный эпос на современных основаниях, Скотт обращается к эпическому жанру поэмы. Хотя поначалу писателем еще не была найдена модель жанра, позволившая адаптировать сложившиеся на тот момент черты романа к поэтическому повествованию, так называемые «метрические романы» (*metrical romances*) «Мармион» (1808), «Леди озера» (1810), «Видение дон Родерика» (1811), «Рокби» (1813), «Свадьба в Трирмене» (1813), «Властитель островов» (1815), «Поле Ватерлоо» (1815) и «Гарольд Бесстрашный» (1817) по форме и по содержанию приближаются к концепции романа в стихах (в британском литературоведении для жанровой характеристики этих произведений обычно используются понятия «romance in verse», «narrative poem» или просто «poem»). В «метрических романах» еще сильно влияние балладной поэзии с ее отрывочностью, недосказанностью и иррациональностью, высоким стилем и обильной традиционными повторами лирической манерой повествования, характерным ритмом, чередованием драматического диалога с эпическим рассказом. Однако герои этих поэм узнаваемо человечны, а не богоподобны: так, уже в «Мармионе» Скотт сосредотачивает повествование вокруг личности и судьбы одного героя, унаследованного из готической литературы, соединившего в себе как подлость, так и великодушие, охарактеризованного Байроном как «полупреступник, полурыцарь» («not quite a felon, yet but half a knight»³²⁵) и во многом предвосхитившего байронического героя; образ главного героя активно критиковался: считалось, что такая личность не может находиться в центре поэтического жанра. Рождается историческая поэма нового образца – романизированная, предвосхищающая принципы поэтики исторического

³²⁵ The Works of Lord Byron // Vol. 1. Poetry / Ed. Ernest Hartley Coleridge, M.A. London: John Murray; New York: C. Scribner's sons, 1903. P. 353.

романа, – со сложным новеллистическим сюжетом, романической «средневековой» фабулой, масштабными этнографическими картинами-каталогами и проблемой личности в центре повествования.

Г. Лукач замечает, что «историческому роману до Вальтера Скотта не хватает именно исторического мышления... понимания того, что особенности характера людей вытекают из исторического своеобразия их времени»³²⁶. До Скотта в литературе использовался отвлеченный подход к изображению исторического времени. Роман XVII века рассматривал историю как некую декорацию, вуалирующую современные нравы. Таковы «Астрея» О. д'Юрфе, галантно-героические романы М. Л. де Гомбервиля, Г. де Кост де Ла Кальпренеда, М. де Скюдери, немецкие придворно-исторические романы на сюжеты из Античности и Священного Писания Д. К. фон Лоэнштейна, А. У. Брауншвейгского, Г. Циглера и Клипхаузена, «Принцесса Клевская» мадам де Лафайет. Барочный роман, как правило, чисто механически соединяет историю с вымыслом, однако, заметим, что уже здесь намечается путь к реальности образа действительности. При смыкании стиля хроники и фантазии в рамках барочного романа исторический факт обретает новую функцию – укоренение романной действительности в реальности, то есть реляция начинает обнаруживать свой мнимый характер, а исторический вымысел наделяется определенной вольностью. Повествование в эпоху барокко начинает эмансипироваться и строит себя, исходя не из фактичности истории, а из ее вероятности.

Драма классицизма, стремясь к созданию чистой формулы жизненного конфликта, концентрации событий, при обработке фактического материала отбрасывает детали или обращается с ними вольно. Изображая историческую личность, классицисты стремились выявить в ней не индивидуальные, а типические черты (характер), связь между сознанием героя и социально-исторической ситуацией ими нивелировалась или не осознавалась. В частности,

³²⁶ Лукач Г. Исторический роман... URL: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/hist-roman/histroman-sod.htm> (дата обращения: 10.10.20).

Г. Э. Лессинг, признавая важность исторических сюжетов для драмы, утверждал, что для драматурга история – только репертуар имен, с которым он может обращаться свободно, и не изображение определенной сущности исторически конкретной ситуации является целью исторической драмы, а изображение «вечных» свойств человеческого характера, соответственно, исторические лица могут интересовать драматурга лишь постольку, поскольку они «представляют собой готовые, уже очерченные и широко известные характеры, пластически выявляющие те свойства человеческой природы, которые драматург намерен изобразить»³²⁷. Таким образом, в романе барокко и классицистической трагедии историческая эпоха не получает завершенного художественного решения.

По мнению В. Дибелиуса, основным источником для романа В. Скотта послужила авантюрная и «готическая» литература³²⁸. Готический роман стал промежуточной формой развития принципов исторической прозы в эпоху, предшествующую всплеску интереса к национальному прошлому. В нем обнаруживается усталость от канона и взгляд на романную форму, в особенности *romance*, как на «приятный и необходимый отдых от здравого смысла»³²⁹, как его определил Р. Хёрд. Х. Уолпол одним из первых поместил современных персонажей в обстановку феодального прошлого: в его романе оно играет роль декорации, на фоне которой развивается фантастический сюжет. Несмотря на то, что готические романы отличались пренебрежением к историческим фактам, неточностью, «бесстыдным переплетением вымысла и истории» и даже «вопиющим анахронизмом историографии жанра»³³⁰, именно в них впервые предпринимается попытка разработки принципа *couleur locale*, формулируется чувство исторической подлинности, «верности нравам

³²⁷ Фридендер Г. М. Лессинг: очерк творчества. М.: Гослитиздат, 1957. С. 138-139.

³²⁸ Dibelius W. Englische Romankunst. Bd. 1. Berlin; Leipzig, 1922. 434 S.

³²⁹ Hurd R. Letters on Chivalry and Romance (1762) / archive.org: Internet Archive. URL: https://archive.org/details/bim_eighteenth-century_letters-on-chivalry-and-_hurd-richard_1762 (accessed: 10.11.21).

³³⁰ Botting F., Townshead D. Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Routledge, 2004. P. 2.

времени», которое в дальнейшем будет подхвачено и развито В. Скоттом. Так, в предисловии к изданию «Замка Отранто» 1820 г. Скотт пишет, что особенно ценит намерение «посредством тщательно продуманного сюжета и заботливо воспроизведенного исторического колорита тех времен вызвать в сознании читателя сходные ассоциации и подготовить его к восприятию чудес, конгениальных верованиям и чувствам самих персонажей повествования»³³¹. О заимствовании историческим романом у барочного посредством готического романа некоторых элементов пишет М. М. Бахтин, называя среди них «закулисные действия таинственных благодетелей и злодеев, специфическую роль случая, разного рода предсказания и предчувствия»³³². Поэтика романов Скотта не допускала появления в них собственно фантастического, однако в некоторых из них судьба героев решается посредством предсказаний и пророчеств, а большинство также обнаруживает фигуру таинственного помощника. Активно заимствуется и трансформируется хронотоп средневекового замка с его специфическим «замковым» временем и «исторической интенсивностью»³³³, антикварностью, легендарностью и обращенностью в прошлое («время как среда»³³⁴), закрепившийся в готическом романе к концу XVIII века, а также романическая и авантюрная фабула, унаследованная историческим романом от готики. В. Я. Малкина вводит понятие «готического антропологизма» – отношение к человеку, характерное для готического романа: утверждение «незыблемости нравственной природы человека и основных этических ценностей»³³⁵. Исследовательница предполагает, что, хотя в романах Скотта преобладает историзм, в них также представлен «готический антропологизм», и приводит в пример сюжетную

³³¹ *Scott W.* Introduction // *Horace Walpole. The Castle of Otranto: A Gothic Story.* Edinburgh: John Ballantyne and Company, 1811. P. XIX.

³³² *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе... С. 276.

³³³ *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе... С. 277.

³³⁴ *Заломкина Г. В.* Поэтика пространства и времени в готическом сюжете: дисс. ... канд. филол. н.: 10.01.08. Самара, 2003. 224 с.

³³⁵ *Малкина В. Я.* Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. С. 72.

линию «Бриан де Буагильбер – Ревекка» в романе «Айвенго», напоминающую эпизоды одержимости страстью, типичные для готического романа.

Скотт не является единоличным зачинателем жанра, однако предпосылки его формирования, обозначившиеся в хрониках У. Шекспира, барочном романе на историческую тематику, в готическом романе и исторической драме И. В. Гете, обретают в его творчестве известную завершенность, послужившую складыванию внутренней меры жанра. Скотт вступил в литературу как «великий объединитель всего, что было сделано до него»³³⁶, его роль – в органичном объединении существовавшей с XVII века традиции повествования об исторических событиях с принципом историзма, выдвинутого романтизмом, продолжении тенденций, которые были заложены английским романом Просвещения Д. Дефо, Т. Смоллетта и Г. Филдинга, который называл себя «историком буржуазного общества», развитии ряда формальных черт готического романа, соединении исторического факта и художественного вымысла. Гетерогенность его исторической прозы, проявляющаяся в усвоении ею разнообразных литературных (рыцарский, авантюрный, готический, семейно-биографический роман, роман воспитания, историческая драма, путешествие) и нелитературных (летопись, исторический комментарий) традиций и стилей, иллюстрирует основное качество романа как формы вообще: адаптация художественных языков, стилистическая неоднородность, способность поглощать и трансформировать целые нарративные классы. Скотт широко вводит в свои романы исторический комментарий, который, встречаясь с литературным стилем, создает в романе стилистический контрапункт; так в роман проникает правдивая поэзия реальности.

Гетерогенность письма Скотта отмечает О. де Бальзак в «Этюде о Бейле», деля писателей на три условные литературные школы, одну из которых представляют «цельные» авторы, чей ум объемлет все, и которые «ищут и лирики, и действия, драмы и оды, полагая, что совершенство требует полного обзора явлений. Эта школа... требует изображения мира *таким, каков он есть*:

³³⁶ Maxwell R. The Historical Novel in Europe, 1650-1950. Cambridge: Cambridge UP, 2009. P. 75.

образы и идеи, идея в образе или образ в идее, движение и мечтательность»³³⁷. В предисловии к «Человеческой комедии» Бальзак замечает, что Скотт «возвысил роман до степени философии истории... внес в него дух прошлого, соединил в нем драму, диалог, портрет, пейзаж, описание; он включил туда и невероятное, и истинное, эти элементы эпоса, и подкрепил поэзию непринужденностью самых простых разговоров»³³⁸. Скотт, если следовать взгляду Бальзака, – писатель-эклектик, поскольку привнес в роман такие художественные черты, как широкое изображение национальных обычаев и реальных исторических событий, драматизм действия, новое значение диалога в романе, одним из первых ввел в роман реалистическое изображение пространственно-временного своеобразия людей и отношений между ними в том числе посредством включения в текст прежде невозможных для литературы речевых форм, таких как просторечье и диалекты.

Поиск Скоттом формы, соразмерной новому представлению о человеке, мире, истории, приводит к тому, что поэтика его романов питается сразу несколькими источниками. Кратко продемонстрируем гетерогенный характер романов Скотта на примере «Айвенго» (1819). Как известно, «Айвенго» имеет два сюжета: первый – исторический, заимствующий материал из историографии и выступающий фоном для второго – сюжета частной жизни, в котором в наибольшей степени проявляется связь исторического романа со средневековым *romance*. «Айвенго» черпает «фоновый» сюжет из нейтрального фактического материала – событий истории Англии конца XII века, конфликта саксов и норманнов во время правления Ричарда I. Из историографии переносятся в роман и немногочисленные исторические лица, не становясь, однако, центральными героями повествования. Одним из ведущих является авантюрный мотив путешествия героя и его испытания. Хронотоп дороги, характерный для романа как жанра вообще, играет в романе важную сюжетную

³³⁷ Бальзак О. де. Предисловие к «Человеческой комедии» / Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. URL: http://lib.ru/INOOLD/BALZAK/s_komedia.txt (дата обращения: 20.11.2021).

³³⁸ Бальзак О. де. Этюд о Бейле / Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. – URL: http://www.lib.ru/INOOLD/BALZAK/balzak_bale.txt (дата обращения: 20.11.2021).

роль, выступая местом встреч для представителей разных социальных групп и местом свершения событий. Рыцарская тематика, демонстрация героями доблести, победа над обстоятельствами и мотив любви к прекрасной даме приносят в «Айвенго» дух рыцарского романа. Противопоставление двух женщин – добродетельной блондинки Ровенны и экзотической брюнетки Ревекки – связывает роман с традицией романтической литературы. Из «черного романа» заимствован образ противника Айвенго – демонического злодея с готическими чертами. История еврея Исаака и его дочери Ревекки, образ сэра Ательстана, критический взгляд Скотта на насилие и кровопролитие эпохи приносят в роман сентиментальность, трагедию, комедию, элементы пикарески, сатиру. При этом обозначенные модусы существуют не в чистом виде и могут накладываться друг на друга, как при взаимодействии сентиментального и трагического в истории Ревекки. Значительная часть характерных для литературы первой трети XIX века художественных форм – путешествие, историография, биография, сказка, исповедь, сатира, эссе – за исключением, пожалуй, жанров дневника и романа в письмах, представлены в «Айвенго» в том или ином виде. Этим совмещением разнородного материала Скотт нарушает формальное предписание классицистической эстетики не смешивать художественные модусы. По словам самого Скотта, его целью было представить «ни рыцарский роман, ни рассказ о современных нравах», скорее «описание людей, а не манер»³³⁹. Это значит, что художественный мир романов Скотта может располагаться где-то между этими двумя полярными точками спектра словесности, включая в себя различные литературные модусы с целью создания языка, адекватного новому взгляду на человека. Важно и то, что Скотт не хотел заявлять о себе ни как о приверженце традиции *novel*, ни традиции *romance* и называл свои произведения «романтической композицией» (*romantic composition*) – понятием, ускользающим от классификации. Само слово «роман» (*novel*) появляется у Скотта с целью обозначить новаторский характер

³³⁹ Scott W. *Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since* (1814). Ed. Clare Lamont. Oxford and London: Oxford Univ. Press, 1998. P. 4.

произведений и отмежеваться от предшественников. Только с 1819 г. появляется тенденция указывать жанр – «*a romance*» – на титульной странице некоторых романов, таких как «Айвенго», «Монастырь» и др.

Художественная стратегия Скотта заключается в адаптации исторического события к формальной модели, заимствованной из традиции *romance*. При столкновении вымышленных героев с реальными историческими событиями, история подвергается обработке творческим сознанием, фикционализируется. Одновременно с этим вымышленные герои занимают место реальных исторических лиц, превращая последних во второстепенных персонажей (Ричард I, принц Джон), происходит включение в текст фольклорных и мифологических образов – в «Айвенго» это Робин Гуд и ведьма Ульрика. Таким образом, роман Скотта не отменяет и не подвергает сомнению условности рыцарского и готического романов, но становится как бы их историзированной, приведенной к эстетическим воззрениям модерна версией. Там, где история накладывает формальные ограничения на повествование, Скотт преодолевает эти ограничения посредством включения в текст диалога, драматического действия, концентрации событий. Граница между фактом и вымыслом, исторической реальностью и романтической фантазией пересекается неоднократно. Дж. Керр замечает, «если история ниспровергает романтику, то романтика, в свою очередь, изменяет историю, не только смягчая и размывая ее резкие очертания, слегка меняя ее краски, но фактически заново изобретая прошлое, делая из истории новую историю»³⁴⁰. В то время как Сервантес «Дон Кихотом» ставит точку в традиции рыцарского романа, Скотт пытается найти новую компромиссную форму романа о Средневековье и потому сочетает реальное с чудесным на нейтральной территории, где фактический и вымышленный миры проникают друг в друга. Таким образом, роман Скотта, размывая анти-романтический (*anti-romance*), рациональный мир литературы Нового времени, выходит за жанровые границы и открывает новое художественное измерение – синтетическое. Как выше было сказано, романы

³⁴⁰ Kerr J. Fiction against History: Scott as Storyteller. Cambridge: Cambridge UP, 1989. P. 17.

Скотта открыли возможность органичного и целостного соединения художественного вымысла и исторической достоверности – союз, не представлявший интереса для литературы XVIII века. Так, А. де Виньи, рассуждая о роли факта в искусстве, пишет следующее: «Итак, если повсюду, вплоть до исторических хроник, мы находим следы этой склонности пренебречь достоверным ради идеала, я считаю, что с еще большим основанием мы должны совершенно равнодушно относиться к исторической достоверности при суждении о драматических произведениях: поэмах, романах или трагедиях, которые заимствуют у истории ее знаменитых деятелей. Искусство можно рассматривать лишь в его связи с идеалом прекрасного»³⁴¹. Вымысел и факт в романах Скотта составляют нерасторжимое единство и потому, как замечает Б. Г. Реизов, произвести операцию по разделению первого и второго над романами Скотта невозможно³⁴². Рубеж XVIII и XIX вв. демонстрирует сдвиг в понимании отношений правды и вымысла, и в романах Скотта, по свидетельствам современников, тщательно изучавшего исторические документы, получают воплощение сложные конкретно-исторические отношения между человеком и действительностью, «правдивость колорита» в них является художественным свидетельством об исторической реальности.

3.2.2 Поэтика «средней линии» в романах В. Скотта

Роман В. Скотта представляет собой новую литературную модель, главный принцип построения которой – соединение фактического материала и художественного вымысла, а в ее основе лежит конфликт двух противоборствующих исторических сил на фоне переходной эпохи. Двум сюжетам в романе соответствуют два связанных конфликта – надындивидуальный исторический, итог которого известен читателю, – и

³⁴¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Собрание текстов, вступ. ст. и общ. ред. А.С. Дмитриева. Сер. «Университетская б-ка». М.: МГУ, 1980. С. 152.

³⁴² Реизов Б. Г. История и вымысел в романах Вальтера Скотта // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. Т. XXX. Вып. 4. М., 1971. С. 306.

внутренний конфликт главного героя, который оказывается случайным участником исторического конфликта. Поскольку для Скотта исторический кризис не является чем-то абстрактным, протекающим над человеческой жизнью, он всегда изображается в преломлении в человеческих судьбах. Соответственно, задачей Скотта становится тщательное изображение частного и общего в их взаимодействии в конкретном социально-историческом контексте.

Особую роль в композиции романов Скотта играет пограничная ситуация. Она возникает при столкновении двух противоположных формаций – наций и культур («Айвенго», «Обрученные»), религий («Пуритане»), политических партий («Уэверли»), обычаев и взглядов; в «шотландских» романах дополнительно появляется оппозиция экзотической «верхней» (Шотландия) и цивилизованной «нижней» (Англия) стран. Характер фабулы романов определяется этой оппозицией: в основе конфликта лежит противоборство общественных сил, а протагонист, будучи в центре событий, движется в пограничной полосе между двумя сторонами и должен выбрать к которой из них примкнуть. Поддерживая отношения с обоими лагерями, будучи вхожим в оба мира, герой выполняет посредническую функцию: фабула на «нейтральном материале» его личности и судьбы как бы приводит противостоящие друг другу общественные силы к общему знаменателю. Специфическая проблемность романа, характерно романная коллизия заключается у Скотта в нацеленности героя на обретение миром (обществом) единства, утраченного на фоне исторического конфликта.

Типичный сюжет романа В. Скотта может быть описан как история англичанина или шотландца с равнин (Lowlands), который путешествует на север, в горную местность Шотландии (Highlands), в значимый для национальной истории период, случайным образом принимает участие в ключевых исторических событиях и возвращается домой, измененный приобретенным опытом. Формула Скотта – больше, чем авантюрный роман или роман воспитания, поскольку его герой одновременно пускается во внутреннее

путешествие к себе (самопознание и воспитание героя) и погружается в поток социально-исторических сил, по пути знакомясь с обширными территориями и социальными слоями. Все более удаляясь в ходе своего антропологически-этнографического путешествия от англо-шотландской границы, герой движется через различные стадии общественного развития и тем самым устанавливает связь между современностью и героической древностью Британии. Сосуществование в романах различных темпоральностей, отмеченных взаимопроникновением старого и нового, воспроизводит культурный разрыв между традиционным гэльским обществом Шотландии и стоящей на пороге промышленной революции Англией, между якобитами и ганноверцами, а путешествие героя, таким образом, становится способом контакта регионов, сообществ и эпох.

В. Я. Малкина среди основных характеристик жанра исторического романа определяет особый тип главного героя: «...частного человека, помимо воли вовлеченного в исторический кризис, поступки которого, обусловленные свободной волей или даже простой случайностью, в итоге способствуют осуществлению исторической необходимости»³⁴³. Открытый Скоттом тип героя-медиатора, важнейшие черты характера которого «в первую очередь обусловлены его постоянным положением между»³⁴⁴, будет появляться во многих исторических романах первой трети XIX века. Так, Петр Гринев принадлежит двум мирам – дворянскому и разбойничьему, в который попадает после пересечения границы «цивилизованного» и «варварского» миров. Натти Бампо принимают за своего как британцы, так и могикине и делавары. Андрий из «Тараса Бульбы» относительно свободно перемещается между казацким лагерем и осаждаемым городом, при этом оппозиция «свой-чужой» здесь приобретает особый сюжетобразующий смысл. Герой-медиатор позволяет автору не только обеспечить контакт между вовлеченными в исторический

³⁴³ Малкина В. Я. Исторический роман // Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 88.

³⁴⁴ Альтишюллер М. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб: Академическое проект, 1996. С. 16.

конфликт группировками, но и композиционно соединить два основных хронотопа исторического (а позже – приключенческого) романа – «реальный» прозаический мир, служащий отправной точкой для странствий героя, обычно в этом качестве выступает дом, и мир «фантастический», наделенный романтическими чертами, – замок, лес, другая страна и т. п. У Скотта в дополнение к этому такое композиционное объединение является отражением глобальной художественной концепции «средней линии» (определение Г. Лукача), которая связывается нами с эпистемологической неопределенностью, характерной для эпохи романтизма.

Так, Уэверли принадлежит английскому дворянскому роду и с детства находится между двух политических полюсов: его отцом, сторонником вигов, и верным тори дядей. Завязкой романа служит определение героя на службу в Шотландию, и здесь наблюдается проникновение в композицию исторического романа ряда сюжетобразующих мотивов из *romance* посредством английского авантюрного романа Д. Дэфо, Г. Филдинга, Т. Смоллетта, таких как путешествие, любовь к прекрасной даме, воспитание героя и др. Наличие двух миров – реального и идеального – указывает на романтический аспект романов Скотта. Выходец из мира прозаического Уэверли сталкивается с полуфантастическим миром архаического прошлого – равнинной Шотландией, где он примыкает к восстанию горцев, встречает *noble savage* Фергуса, его наделенную экзотической красотой и решительным характером сестру Флору, знакомится с рядом местных обычаев. Однако даже в ранних романах Скотта столкновение двух миров не превращается в конфликт идеала и действительности, характерный для литературы романтизма: романы Скотта акцентируют сложный и противоречивый характер действительности, реалистическая тенденция в них берет верх над романтической.

В предисловии к «Рассказам Трактирщика» автор называет личность своего героя «совершенно лишенной интереса для читателя» и пишет следующее: «Уэверли, Браун или Бертрам в “Гае Мэннеринге” и Довел в “Антиквари” – родные братья; они очень приятные и очень бесцветные

молодые люди. Мы полагаем, что и этот порок до некоторой степени вытекает из драматического принципа, на котором автор строит свои сюжеты. Его главные герои не столько действуют сами, сколько подвергаются воздействию обстоятельств, и их сходная судьба всегда складывается благодаря вмешательству второстепенных персонажей»³⁴⁵. Недостаточная твердость убеждений не позволяет герою ни управлять ходом событий, ни принимать деятельного участия в борьбе и даже побуждает менять сторону конфликта (автор охотно указывает на «готовность, с какой Уэверли сперва примыкает к партии якобитов, а потом отрекается от нее в 1745 году»³⁴⁶). Недаром Скотт продолжает традицию «говорящих имен» и называет первого из своих героев «Уэверли» (англ. *waver* – колебаться), то есть «колеблющийся». Вместо того, чтобы выстраивать композицию вокруг крупной исторической фигуры, как это делали историческая драма и псевдоисторический роман XVI-XVIII вв., Скотт ставит в центр частное лицо – положительного, но малопримечательного героя идеальных взглядов, преимущественно носителя светской культуры, добропорядочного гражданина, принадлежащего условному среднему классу, как правило, мелкопоместной аристократии («“Герой” скоттовских романов – это всегда более или менее заурядный английский дворянин»³⁴⁷), что позволяет избежать как его чрезмерной вовлеченности в крупные исторические события, так и полной непричастности к ним, всегда молодого, наивного и неопытного, то есть характер не определившийся, находящийся в процессе «воспитания». Этот невыразительный, идущий по срединному пути герой, чья личность принесена в жертву возможности «ввести описание военной резиденции шеваляе, подробности сражения при Престоне и т. д.»³⁴⁸, оказывается идеальным протагонистом, отзывающимся на всякое колебание событий,

³⁴⁵ Скотт В. Рассказы трактирщика // В. Скотт. Собрание сочинений в двадцати томах: Т. 20 / Перевод Л. Ю. Виндт. М.; Л.: Художественная литература, 1965. С. 529.

³⁴⁶ Там же.

³⁴⁷ Лукач Г. Исторический роман... URL: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/hist-roman/histroman-sod.htm> (дата обращения: 10.10.20).

³⁴⁸ Скотт В. Рассказы трактирщика... С. 529.

«вроде тростинки, послушной любому ветерку»³⁴⁹. В. Г. Белинский, обращая внимание на всем известную «бесцветность» и «бесхарактерность» героев Скотта, писал об Айвенго: «В самом деле, что такое, например, рыцарь Иваное? Храбрый и благородный рыцарь в общем духе своего времени, но не более. ... какая-то бледная тень, слабый очерк, образ без лица. Он мало и действует, мало имеет влияния на ход романа. Он то ранен, то при смерти, то в плену, тогда как другие действуют и рисуются на первом плане»³⁵⁰. Это дезориентированный герой, чьи характер и поступки обусловлены расколотым состоянием мира. У Скотта эта расколотость только прозревается и потому изображается через исторический конфликт. В более позднем романе миру имманентна противоречивость: с одной стороны, в нем существуют поэтические идеалы, с другой стороны, его устройство прозаично. Попытка героя примирить эти два полюса действительности в своей судьбе движет сюжетом реалистического романа.

Благодаря неопределенности характера, известной пассивности и медиаторству для романиста такой герой предстает носителем идеальной точки зрения на сложные исторические события, которые с его помощью могут быть показаны полно и разносторонне с включением сцен как общественной, так и частной жизни. Для того, чтобы задержать стремление целого к развитию, развернуть перед читателем картину окружающего мира, по словам И. В. Гете, «герой романа должен быть пассивным или, во всяком случае, не слишком активным»³⁵¹. Географическая и культурная «невинность» героя, его статус чужеземца в новом пространстве, позволяет Скотту решить проблему изображения повседневности исторической эпохи, становясь поводом для введения как исторического комментария и обширных описаний, так и

³⁴⁹ Там же. С. 530.

³⁵⁰ *Белинский В. Г.* Разделение поэзии на роды и виды (1841) // В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах. Т. II. Статьи и рецензии. 1841-1845. М.: ОГИЗ, ГИХЛ, 1948 / Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0790.shtml (дата обращения: 10.09.2022).

³⁵¹ *Поспелов Г., Лукач Г.* Роман // Литературная энциклопедия: В 11 т., 1929-1939. Т. 9. М.: ОГИЗ РСФСР, Гос. ин-т. «Сов. Энцикл.», 1935. С. 799.

множества деталей, которые проходят через сознание героя и отраженно, в качестве впечатления, преподносятся читателю, создавая целокупный образ повседневной жизни. Так происходит открытие образа частной незаинтересованной личности в зависимости ее судьбы и сознания от хода исторического времени. Несмотря на важность для фабулы исторической ситуации, нервом романа становится не переломный момент в истории нации, но личные перипетии в жизни героя, изображенные в их связи с меняющейся эпохой. Таким образом, романы Скотта посвящены не столько описанию исторических событий, сколько углублению в историческую повседневность, в их поэтике обыденное приобретает первостепенное значение. Обыкновенная жизнь присутствует в романах наравне с историческими событиями, а само историческое событие, будь то война или политическая борьба, закономерно вырастает из повседневной жизни, представляя собой «узел повседневности» (Н. Я. Берковский), где повседневность сгущается. Таким образом, чрезвычайное, хотя и нарушает обычный ход вещей, является производным от обычного, оно возникает из него и возвращается в него.

Скотт, как известно, не выводит на первый план крупную историческую личность: наличие такой монолитной фигуры в центре повествования ограничило бы тот широкий круг жизни, к описанию которого стремятся романы автора, наделило бы образы известной дистанцией. В то время как герои эпоса, эти «цельные индивиды, которые блестяще соединяют в себе все то, что рассеяно по частям в национальном характере», имеют право «быть поставленными на вершину и рассматривать важнейшие события в связи со своей индивидуальностью»³⁵², герои Скотта, даже будучи национально-типическими характерами, не претендуют на поэтическое обобщение, так как включены в круг прозаической жизни. Их повседневность не может быть заслонена или подавлена историческими событиями, поскольку те являются только фоном для коллизии частной жизни (ср. «герой эпопеи есть сама жизнь,

³⁵² Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В четырех томах / Георг Вильгельм Фридрих Гегель; Под ред. и с предис. Мих. Лифшица. М.: Искусство, 1968-1973. Том четвертый: Фрагменты из философских произведений; Статьи; Письма. 1973. С. 245

а не человек»³⁵³). Историческая концепция, которой придерживается Скотт, – это, по выражению Г. Лукача, «средняя линия». Эта тенденция проявляет себя как в способе организации элементов композиции и сюжета, так и в выборе главного героя, чье социальное положение нельзя назвать иначе как среднее; она позволяет создавать такие образы, которые не овнешнены и не завершены, не являются обобщающими и не совсем равны себе, то есть образы, не лишенные жизненной правды. Выдающийся исторический деятель не может стать центральным героем романа именно потому, что сущность эпохи несравнимо шире его личности и его поступков и может быть извлечена только из повседневной жизни представителя народа.

Та же демократическая тенденция, стремление к тотальности проявляются в разветвленной системе персонажей. Скотт, не имевший, по выражению Пушкина, «холопского пристрастия к королям и героям»³⁵⁴, охотно и с равным тщанием изображает представителей разных социальных групп – королей и мошенников, трактирщиков и военачальников, крестьян и солдат, торговцев и воров («Король, брат короля, кронпринц, князь церкви, дворянство, магистрат, бюргеры и ремесленники, горцы – все они написаны одинаково уверенной рукой и одинаково метко очерчены»³⁵⁵). Разнообразие персонажей приводит к разнообразию речевых форм: известно, что Скотт, хорошо знакомый с говором и фольклором равнинной Шотландии, стремясь к достоверной исторической реконструкции, в своих романах активно воспроизводил диалекты, просторечья и архаизмы. На уровне языка разворачивается исторический конфликт: так, в «Айвенго» диалог Вамбы и Гурта о германских названиях животных (*swine, cow*) и норманнских названиях их мяса (соответственно *pork, beef*) иллюстрирует конфликт между саксами и норманнами и одновременно компромисс, приведший к рождению единого английского языка.

³⁵³ Белинский В. Г. Избранные статьи. М.: Детская литература, 1978. С. 305.

³⁵⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. (1951)... С. 535.

³⁵⁵ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/ekkerman-gete-poslednie-gody/index.htm> (дата обращения: 23.07.2021).

Обращает на себя внимание анонимность, сопровождавшая первые романы Скотта и принесшая ему прозвище «the Great Unknown» – «Великий Неизвестный». Согласно распространенной версии, анонимная публикация романов и сопровождавшие ее догадки о фигуре автора были своего рода маркетинговым ходом, нацеленным на пробуждение у публики интереса к новинкам. Однако представляется, что желание скрыть авторство (известно, что публика преимущественно догадывалась об авторстве Скотта) – это также нарративная стратегия, означающая переход к новой литературной форме, а затем и порывание со стратегиями предшественников. С помощью этого приема автор исключает себя как реальное лицо из повествования, превращает личный опыт в безличный вымысел и даже делает осторожную попытку изменить фокализацию. В романе изначально точка зрения находится у автора, но она постепенно покидает его и со временем оказывается в сознании некоторых важных персонажей. Так, в «Айвенго» основной способ повествования – голос автора-рассказчика. Однако по ходу повествования автор-рассказчик позволяет своему голосу перемежаться и заслоняться аргументами, объяснениями и точками зрения центральных персонажей. В частности образ рыцарства, саксонской и нормандской наций, угнетение евреев во многом формируется посредством сознания героев. Этот прием позволяет Скотту, рассматривавшему свои романы в том числе политически, обнаружить неизбежное столкновение противоположных взглядов на проблему и попытаться привести их к компромиссу. Проблема рыцарства, так или иначе поднимаемая на протяжении всего романа, становится темой долгого разговора между Айвенго и Ребеккой во время осады замка Фрон де Беф в главе XXIX, где использование внутренней точки зрения играет значительную семиотическую роль. Противоречивость феномена рыцарства вскрывается в тексте с помощью интеллектуального столкновения двух противоположных взглядов на него: романтической позиции Айвенго, идеального рыцаря, и реалистической позиции Ревекки, называющей рыцарство «демоном тщеславия». Однако это столкновение ведет не к ниспровержению одной из точек зрения, но к их примирению, которое здесь

выступает метафорой примирения сторон общественного конфликта и в свою очередь способствует рождению единой британской нации, в которой находится место даже для угнетенных социальных групп, таких как иудеи.

Несмотря на то, что образ человека в романах В. Скотта не отличается глубокой психологической проработкой, установка на заурядного протагониста, то, как Скотт инициирует переход от авторского способа повествования к внутренней точке зрения (еще не сформировавшейся в достаточной мере как прием), внимание к аспектам повседневности свидетельствуют о продолжении реалистических традиций Просвещения внутри романтизма и вызревании в границах формы тех стилевых тенденций, которые найдут выражение в романе О. де Бальзака, Э. Золя, Г. Флобера, Л. Н. Толстого. Таким образом, исторический роман В. Скотта является важной частью процесса романизации художественных форм, своим рождением он обязан эволюции представлений о большой повествовательной форме: ее центром становится «средняя» личность, вокруг которой из разных жанровых форм собирается мир, соразмерный этой личности.

В третьей главе романизация была рассмотрена на материале исторического романа В. Скотта в связи с влиянием на романное мышление нового исторического сознания, сформировавшегося во второй половине XVIII – начале XIX вв. в русле ценностей культуры модерна. Роман как жанр, рождающийся на границе исторических эпох, делает своим объектом сознание личности, переживающей конфликты, обусловленные кризисной ситуацией в состоянии культуры, когда ценности и установки прошлого в сознании личности, сталкиваясь с новым, становятся предметом переосмысления: открытие «гипотезы нетождества» влечет за собой рефлексию над отношениями современности и прошлого, над формами присутствия прошлого в настоящем, ставя перед романом проблему изображения прошлого в его инаковости современному сознанию. Разрушение эпической дистанции под воздействием

романизации приводит к тому, историческое прошлое открывается в динамике его противоречивости и незавершенности.

В период кризиса рефлексивно-традиционалистской поэтики литературные жанры в известном смысле «антропологизируются» – делают своим объектом непосредственное и конкретное бытие частной личности, изображая ее не изолированно, но в конкретных связях с окружающей средой. Романизация предполагает вынесение личности в центр картины мира, но так, что исторический конфликт оказывается внутренним конфликтом героя и, что особенно важно для романа, изображается, по словам Пушкина, «современно, домашним образом». В историческом романе судьба и сознание героя становятся тем ядром, в котором пересекаются историческая (общая) и частная коллизии. В историческом романе вальтер-скоттовского типа характерно романная проблематика – этические отношения героя с противопоставленным ему большим миром, обществом – получает решение на материале судьбы заурядной личности, изображенной на фоне противоречий кризисной эпохи. Медиативная функция героя В. Скотта понимается, с одной стороны, как производная от «поэтики компромисса», выраженной в композиционном принципе «средней линии», с другой стороны, как отражение эпистемологической неопределенности романтической эпохи и возросшей автономии личности (герой Скотта, по определению Ю. М. Лотмана, «везде чужой и всегда противостоит окружающему»³⁵⁶). Представляется, что исторический роман В. Скотта должен рассматриваться как результат романизации исторических повествований, поскольку в нем впервые представления о закономерностях исторического развития соединяются с индивидуальным пониманием личности.

³⁵⁶ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 348.

ГЛАВА 4. РОМАНИЗАЦИЯ ДРАМЫ: ЭПИЧЕСКАЯ ДРАМА И ДРАМА ДЛЯ ЧТЕНИЯ

4.1 Романизация европейской драмы в XVIII-XIX вв.

4.1.1 Проблема эпизации драмы в литературе модерна

Рождение европейской драмы (в узком понимании) связано с процессом эмансипации личности. В Новое время и особенно в эпоху модерна приобретает большое значение личная инициатива человека, с осознанием личностью своей автономии на первый план в западной философии выходят вопросы свободы воли и значимости поступка.

На протяжении XIX века драма находится под воздействием двух процессов – эпизации и лиризации. Как было показано ранее, буржуазная эпоха – время господства романной стихии и междоусобного синтеза. Особенности взаимодействия драматического и романического начал уделяет внимание Б. А. Грифцов в своем труде «Теория романа». А. И. Журавлевой принадлежит исследование о связи драмы XIX века и русской психологической прозы³⁵⁷. В диссертации Е. М. Заяц освещается проблема взаимодействия романной прозы и драмы в раннем творчестве А. П. Чехова³⁵⁸. Феномену романизации и эпизации отечественной драмы посвящены статьи Л. Г. Тютеловой³⁵⁹.

³⁵⁷ Журавлева А. И. Русская драма и литературный процесс XIX в. М.: Издательство Московского университета, 1988. 198 с.

³⁵⁸ Заяц Е. М. Динамика взаимодействия романной прозы и драмы в раннем творчестве А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.01. Томск, 1999. 157 с.

³⁵⁹ Тютелова Л. Г. Автор и герой в драматургии И. С. Тургенева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2009. № 4. С. 1619–1625; Тютелова Л. Г. Теория романа М. М. Бахтина и проблема романизации драмы // Вестн. СамГУ. 2012. № 2-1. С. 121-127; Тютелова Л. Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А. П. Чехова: автореф. дис. ... д-ра филол. наук.: 10.01.01. Самара, 2012. 43 с.; Тютелова Л. Г. Эпическое в «новой драме» рубежа XIX–XX веков // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016. №1. С. 152-156; Тютелова Л. Г. Проблема пространственной точки зрения в драме // Культура и текст. 2019. № 4 (39). С. 41-53; Тютелова Л. Г. Эпическое в русской драматургии XIX века (на примере пьес А.Н. Островского) / Сфера культуры. №3(13). 2023. С. 35-42.

Неоднократно обращалось внимание на активное родовое взаимодействие драмы и эпоса. Б. А. Грифцов замечает, что «из всех видов словесного искусства труднее всего было бы разграничить области романа и драмы»³⁶⁰. Драма наряду с эпосом влияла на формирование романа. Драматичность романа активно осмысливается уже в конце XVIII века (см. труды В. фон Блакенбурга, И. Я. Энгеля): театральнo-драматический элемент как бы пронизывает роман изнутри, отвечая за иллюзию реальности. Ф. Шеллинг прямо утверждает, что форма романа есть результат «соединения эпоса с драмой»³⁶¹. В. Г. Белинский рассматривал драму как синтез эпического и лирического способов художественного воспроизведения жизни. В. Д. Днепров предлагал понимать роман как четвертый «синтетический» род поэзии, соединивший в себе эпос, лирику и драму³⁶². В. В. Кожинoв убежден, что эпос является синтезом драмы, лирики и присущего ему эпического начала³⁶³. По своему происхождению роман действительно драматичен и гетерогенен: так, античность обозначала роман как «*drama historikon*» – драма в рассказе, повествуемая драма (Э. Роде) – и понимала под ним романизированную героическую эпопею – смесь «эротики, географической фантастики и риторики»³⁶⁴. Б. А. Грифцов, исследуя отношения романа с драмой, делает вывод, что «роман есть воображаемая драма, воображаемая в подробностях больших, чем то позволяли бы драме театральной сценические условия»³⁶⁵, однако в то время как «драма катартична, роман проблематичен»³⁶⁶. Отметим здесь и характерный для романа XIX века особый внутренний драматизм, основанный не на внешней, а на внутренней конфликтности героев, столкновении внутренних противоречий. В то время как драматическая перипетия представляет собой смену периодов напряжения и

³⁶⁰ Грифцов Б. А. Теория романа. М.: Совпадение, 2012. С. 27.

³⁶¹ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М.: Алетейя, 1996. С. 380.

³⁶² Днепров В. Д. Роман – новый род поэзии / Проблемы реализма. Л.: Советский писатель, 1961. С. 72-153.

³⁶³ Кожинoв В. В. Происхождение романа: теоретико-исторический очерк. М.: Советский писатель, 1963. С. 43.

³⁶⁴ Фрейдeнберг О. М. Вступление к греческому роману // Диалог. Карнавал. Хронотоп, 1995. № 4. С. 78.

³⁶⁵ Грифцов Б. А. Теория романа... С. 27.

³⁶⁶ Там же. С. 28.

облегчения, влекущих за собой катарсический эффект, в романе перипетия не носит ритмического характера и идет по пути исследования диалогического характера отношений противостоящих сил, движущих и усложняющих фабулу. Поэтому роман в большей степени проблематичен, он происходит из некоего казуса и должен разрешить лежащее в его основе противоречие. Именно это принципиальное для романа столкновение интересов является драматичным: «роман, предполагает развитие конфликтных отношений драматического типа»³⁶⁷. Конфликт в романе ведет к драматизации всей художественной формы, так как в нем сталкиваются противоборствующие силы, действие и противодействие³⁶⁸. Однако несмотря на драматичность романного конфликта, нельзя говорить о структурной общности романа и драмы («драматическое – это момент глубоко внутренний в ткани романа»³⁶⁹). Роман не разделяет условность драматического действия (как замечает Н. Т. Рымарь, «во многих классических драматических произведениях действия-то почти и нет... Главные свои поступки герои драмы часто совершают за сценой»³⁷⁰). Драматическая перипетия зачастую ничем не обусловлена, внезапна, и эта произвольность нехарактерна для романа. Сюжет драмы как правило динамичен, а ритм прерывист, ее сюжетно-композиционная структура представляет собой набор дискретных сцен, в то время как сюжет романа в известном смысле последователен, а хронотоп представляет собой континуум, поскольку действия персонажей так или иначе призваны отодвигать развязку во времени и пространстве, тем самым откладывая завершение романного целого.

До XVIII века драма являлась одной из ведущих форм художественного воспроизведения действительности в европейском искусстве, поскольку, во-первых, театральное искусство было более доступным разным слоям общества, во-вторых, особенности драматического изображения мира и человека, такие

³⁶⁷ *Лейтес Н. С.* Роман как художественная система: учеб. пособие по спецкурсу. Пермь: Перм. ун-т, 1985. С. 20.

³⁶⁸ *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. М.: Прогресс, 1978. С. 234.

³⁶⁹ *Михайлов А. В.* Языки культуры... С. 449.

³⁷⁰ *Рымарь Н. Т.* Современный западный роман: проблемы эпической и лирической формы. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1978. С. 9.

как типизация, гротеск, страстность, патетичность, в большей степени соответствовали общехудожественным тенденциям риторической эпохи. В середине XVIII века влияние драмы ослабевает под натиском романа и других повествовательных жанров. Однако эпизация драмы не влечет за собой подмену драматического действия повествованием, она ведет к отказу от сосредоточенности действия в узком пространстве взаимоотношений действующих лиц, то есть к размыканию художественного пространства драмы. Явление эпизации драмы охватывает ряд процессов на уровне создания картины мира и образа человека, авторского присутствия, на структурно-композиционном и образно-языковом уровнях.

В процессе романизации драма перенимает у романа такие черты, как повествовательность и эпическую широту, предметно-описательный характер и глубокую проработку социального и бытового фона, стилистическую неоднородность и диалогичность, психологизм (соединение «драмы жизни с драмой сознания»³⁷¹) и т. д. Под влиянием гетерогенной природы романа драма становится неоднородной, в ней разрушается классицистическое представление об антагонизме высокого и низкого, трагического и комического, героического и обыденного. Остановимся подробнее на некоторых аспектах романизации драмы XVIII-XIX вв.

Во-первых, драма становится не только описательной, но и повествовательной. Несмотря на то, что до середины XIX века развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует, драма, вероятно, всегда сохраняла в себе рудименты эпики и стремилась ввести эпический элемент в свою структуру: в античной драме хор, а позднее – Вестник комментировал действие, в эпоху Возрождения к зрителю были обращены Пролог и Эпилог. Тенденция к обогащению драмы эпическими элементами усилилась во второй половине XIX века – в «новой драме» Г. Ибсена, Г. Гауптмана, Л. Н. Толстого, Б. Шоу. В пьесах этих авторов

³⁷¹ *Гюго В.* Предисловие к «Кромвелю» (1827) // В. Гюго. Публицистика: Том 14. Критические статьи, очерки, письма. URL: http://rulibs.com/ru_zar/nonf_publicism/gyugo/0/j24.html (дата обращения: 11.10.2020).

взаимодействие эпического и драматического родов приводит к внедрению в драматическую композицию вставных повествовательных конструкций, увеличению количества и объема ремарок, которые начинают носить развернутый, описательный характер. Хотя уже в «Фаусте» И. В. Гете насчитывалось около четырехсот ремарок разного типа, именно интерес представителей «новой драмы» к мотивам поступков персонажей, к обстоятельствам, формирующим характер, и внутренней напряженной жизни личности привел к усложнению авторских описаний и превращению ремарки из вспомогательного эпизодического элемента в важный элемент художественной структуры произведения. Так, у Ибсена и Гауптмана ремарка сопровождает, комментирует действие. Этот авторский комментарий перетекает в диалог героев:

НОРА. Только что. (Прячет мешочек с печеньем в карман и обтирает себе губы). Поди сюда, Торвальд, погляди, чего я накупила!

ХЕЛЬМЕР. Постой, не мешай. (Немного погодя открывает дверь и заглядывает в комнату, держа перо в руке.) Накупила, говоришь? Все это?.. Так птичка опять улетала сорить денежками?..³⁷²

... и берет на себя часть действия:

ФРАУ ГЕЙНРИХ. Тогда уж я и не знаю! (Поднимается, стоит в тяжелом раздумье.) Я, право, уж и не знаю, не знаю, что мне и делать. (Выкрикивает в отчаянии и ужасе.) Я бы рада и свиному корму. Не могу же я вернуться домой с пустыми руками. Ведь это никак невозможно. Да простит меня бог. Уж теперь мне ничего другого не остается! (Быстро уходит, хромя на левую ногу.)

БАБУШКА БАУМЕРТ (кричит ей вслед). Эй, милая, не наделай глупостей.

БЕРТА. Да ничего она с собой не сделает. Вот что выдумала!

³⁷² Ибсен Г. Кукольный дом // Ибсен Г. Собр. соч. в 4-т. М.: Искусство, 1957 / Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. URL: https://www.lib.ru/INPROZ/IBSEN/kukl.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 06.04.2024).

ЭММА. Ведь она всегда так говорит. (Садится за ткацкий станок и работает некоторое время.)³⁷³

Показательна ремарка в драматургии Б. Шоу, достигающая размера нескольких страниц и превосходящая то, что может быть технически реализовано на сцене. Ремарка Шоу режиссерская: она сообщает чувства и мысли героев («смотрит на него с сомнением, начиная разочаровываться в его уме и характере» («Профессия миссис Уоррен»)), их привычки («джентльмен читает ультраконсервативную газету» («Поживем – увидим»)), в деталях описывает их позы и положение в пространстве («лежа на полу, так как толчок вывел его из равновесия» («Как он лгал ее мужу»)), дает план города, сада или комнаты («Другой остров Джона Булля»). Наконец, препозитивная ремарка Шоу может представлять собой практически самостоятельное повествование, полное средств языковой выразительности и форм авторского присутствия, таких как комментарий рассказчика. Например, пьеса «Как он лгал ее мужу» открывается следующим фрагментом: «Ее возлюбленный – *повторим это еще раз* – очень красивый юноша, *двигающийся словно во сне, ступающий словно по воздуху*. Он аккуратно кладет цветы на столик рядом с веером, снимает плащ и, так как на столике места уже нет, кладет его на рояль, ставит сверху цилиндр; подходит к камину, смотрит на часы, снова прячет их в карман; замечает вещи, которые лежат на столике; *светлеет лицом, словно перед ним открываются небеса*; подходит к столику и обеими руками берет облачко, зарывается лицом в этот мягкий комок и целует его, целует одну за другой обе перчатки, целует веер, испуская долгий, блаженный вздох; садится на табурет и закрывает глаза руками, *чтобы хоть на мгновение оторваться от действительности и помечтать*; отнимает руки от лица и с улыбкой покачивает головой, *укоряя себя за такое безумство*; заметив, что ботинки у него чуть запылились, торопливо и старательно смахивает с них пыль носовым платком, поднимается, берет со столика ручное зеркало и сосредоточенно поправляет галстук; снова смотрит на

³⁷³ Гауптман Г. Ткачи // Гауптман Г. Пьесы. Т.1. М.: Искусство, 1959 / Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. URL: http://az.lib.ru/g/gauptman_g/text_0020.shtml (дата обращения: 06.04.2024).

часы, и в эту минуту, взволнованная, в гостиную входит Она. В вечернем туалете, вся в бриллиантах, *очевидно балованная и капризная*, она кажется молодой и красивой, но, *если говорить начистоту, отвлекшись от ее претензий и туалетов*, это самая обыкновенная саут-кенсингтонская женщина тридцати семи лет, и *в физическом и духовном отношении явно уступающая красивому юноше*³⁷⁴. Нужно заметить, что эти ремарки – для сцены, для режиссера и актера, но в них вторгаются (выделенные курсивом) элементы, свойственные повествовательной литературе.

Впрочем, художественное пространство в пьесах Ибсена, Гауптмана, Толстого, Шоу еще не в полной мере организуется ремаркой, она существует как бы параллельно действию. Органично вырастает в ткань драмы и образует синтез с действием чеховская ремарка. Так, например, в финале «Дяди Вани» ремарка кажется отстраненной: «Стучит сторож. Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок»³⁷⁵. Автор здесь – только осторожный наблюдатель, он и сам не знает, что ждет героев в будущем, и потому ограничивается кратким описанием действий участников сцены. Хорошо изучена функция ремарки в «Вишневом саде», где она выполняет звуко-музыкальную сопроводительную функцию, формируя миробраз и настроение пьесы – ощущение надвигающейся катастрофы.

Во-вторых, стремление нового типа драмы к тотальности в некоторых случаях влечет за собой увеличение объемов произведения. Гипертрофированный объем и сложная композиционная структура драм эпохи модерна проистекает из нового, усложнившегося понимания человека, мира, исторического процесса. Так, например, историческая драма И. В. Гете «Гец

³⁷⁴ Шоу Б. Как он лгал ее мужу // Шоу Б. Полн. Собрание пьес в 6 т. Т.3. Л.: Искусство, 1979 / theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://theatre-library.ru/files/sh/shaw_bernard/shaw_bernard_1726.doc (дата обращения: 30.09.2023).

³⁷⁵ Чехов А. П. Дядя Ваня: Сцены из деревенской жизни в четырех действиях // А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974-1982. Т. 13. Пьесы. 1895-1904. М.: Наука, 1978. С. 116.

фон Берлихинген», которую Д. Брехмайер назвал «сценическим эпосом»³⁷⁶, требует около пяти часов исполнения, а историческая драма В. Гюго «Кромвель» отличается аномальными размерами – 6920 стихов, что соответствует шести-восемью часам непрерывного исполнения на сцене. При этом в обеих драмах действует значительное число персонажей, превосходящее все сценографические ограничения: около семидесяти в «Кромвеле», не считая статистов, изображающих население Лондона, а в драме «Гец фон Берлихинген» порядка тридцати персонажей первого и второго плана, а также N-ное число придворных дам и кавалеров, имперских советников, ратсманов, судей, рейтаров, начальников, рыцарей и латников имперского войска, стражников, горожан, крестьян и цыган.

Драма становится масштабной и более не сосредоточена на истории одного персонажа: множество судеб и событий свершаются как бы единомоментно и в одной ценностной плоскости. Эпическая широта подразумевает многоплановость жизненного содержания, события пьесы предстают как фрагмент большой жизни, разворачивающейся за пределами сцены. В чеховской «многогеройной» драме, не делящей действующие лица на главных и второстепенных, отсутствует ведущий герой, зато присутствует множество внесценических персонажей, которые упоминаются в разговорах и косвенно оказывают влияние на действие. Например, пространство «Вишневого сада» расширяется за счет включения тридцати двух внесценических лиц: ярославской тетушки, парижского любовника, утонувшего сына, мужа и родителей Раневской, отца Лопахина, матери Яши и т. д.

Стремление к охвату действительности в ее полноте и нерасчлененности ее пространства, ведущему к размыванию границ отдельных событий и сцен и «полю» пьесы как целого, а также новое понимание исторического времени, представленное в жанре вальтер-скоттовского романа, побуждают драматургов избирать своей темой исторические сюжеты. С ростом популярности вальтер-

³⁷⁶ *Borchmeyer D. Kommentar // Johann Wolfgang Goethe: Dramen 1756–1775. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. S. 770.*

скоттовского романа в первой трети XIX века в Англии распространяется драма для чтения, которая, будучи формой, живо реагирующей на изменения в литературном процессе и театральном ландшафте, оказывается в центре освоения драмой романских нарративов.³⁷⁷ Романтиков историческая тематика привлекает как возможность критического переосмысления прошлого, радикального политического жеста. Например, В. Гюго поднимает в исторической драме «Кромвель» острые для современности политические вопросы. Задача его пьесы может быть определена как желание, с одной стороны, окончательно разрушить старую иерархию жанров, с другой стороны, утвердить на театральной сцене критический подход к истории и исторической личности.

В-третьих, в композиции драмы под влиянием романского мышления появляются элементы пространственной формы. Так, в «Геце фон Берлихингене» упраздняется единство места, времени и действия: в пьесе насчитывается более полсотни локаций, время действия занимает половину жизни Геца и дробится на несколько сюжетов, причем некоторые сцены разыгрываются параллельно (сцены крестьянской войны, судебного процесса, междоусобиц). В целом драма Гете испытывает влияние некой протомонтажной техники: сюжетные линии перемежаются между собой, множество сцен представляют собой картины-зарисовки, связанные обрывками разговоров, практически каждая сцена разыгрывается в новой обстановке, важные для сюжета события зачастую совершаются в ретроспективе, а действие – намечается в перспективе. Как замечает Ф. Силва, «то, что объявляют рыцари в одной сцене, уже делается в следующей»³⁷⁸.

³⁷⁷ «Драма для чтения снова появляется в Англии в начале девятнадцатого века <...> когда мода на романы типа «Уэверли» перенесла внимание авторов с драмы на роман, который было легче написать, легче представить публике и с большей вероятностью получить за него адекватное вознаграждение» (*Matthews B. The Legitimacy of the Closet-Drama // The North American Review*, Feb., 1908, Vol. 187, No. 627 (Feb., 1908). P. 222-223).

³⁷⁸ *Silva F. Os sentidos do drama histórico de Goethe / Goethe, Johann Wolfgang. Götze von Berlichingen da mão de ferro. – São Paulo/Londrina: Actia Editorial, 2020. P. 172-173.*

В-четвертых, романизируясь, драма начинает выводить на сцену не только аристократию, но также представителей крестьянства и купечества, городских жителей. В «Борисе Годунове», автором определенном как романтическая трагедия³⁷⁹, отдельным действующим лицом становится народная масса. У Гете голос получают крестьяне и горожане, у Шиллера – разбойники, причем им принадлежит полноправное высказывание. Сосуществование различных по происхождению персонажей в едином пространстве драмы ведет к освоению ею новых языковых пластов, в первую очередь разговорного языка. Гете, нарушая одно из правил современного ему театра – *bienséance*, правило уместности – вводит в «Геца фон Берлихингена» сниженную разговорную лексику; более того, его персонажи дважды используют ненормативную лексику, в том числе главный герой. Та же ситуация складывается в «Разбойниках» Шиллера, герои которых постоянно чертыхаются. В пьесах А. В. Иффланда и А. Коцебу, основные герои которых – бюргеры, также широко используется бытовой разговорный язык. Драма И. С. Тургенева, Г. Ибсена, Г. Гауптмана, написанная прозой, «подражает» жизни, заимствуя элементы разговорного стиля, – спонтанность, прерывистый синтаксис, обилие междометий, назывные, восклицательные и вопросительные предложения; из диалогов персонажей удаляется последовательность и логическая стройность.

Далее, под влиянием предметно-описательного характера романа («в роман вовлекается масса вещей, он не только событийный, но и предметно-описательный»³⁸⁰) драма обытовляется. Возникает несвойственное драме внимание к деталям, реализующееся преимущественно в заставочной ремарке, описывающей не только декорации, но и элементы гардероба действующих лиц, предметы обихода. **Наконец**, сам герой натуралистической драмы, русской

³⁷⁹ «Покамест, душа моя, я предпринял такой литературный подвиг, за который ты меня расцелуешь: романтическую трагедию! – смотри, молчи же: об этом знают весьма немногие» (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах: Том 10. Письма (1951). М-Л: Издательство Академии Наук СССР, 1951. С. 153).

³⁸⁰ Кожин В. В. Происхождение романа... С. 265.

эпической драмы, «новой драмы» изображается в его связи с социально-исторической средой, с конкретной исторической действительностью.

Нами уже отмечалось, что роман делает внутреннюю жизнь героя главным содержанием, по-особому драматизирует ситуацию испытания ее ценностей. Сфера сознания, скрытые мысли и переживания героев (до определенной степени) открыты романисту, однако до зарождения «новой драмы» были почти недоступны драматургу. В «драме идей» Г. Ибсена центр тяжести перемещается с внешнего действия во внутренний мир героя. В противоположность гегелевскому внешне волевому действию так называемый «ибсеновский» тип действия основан на демонстрации мыслей и чувств и изображении не поступков, а идеологического, идейного конфликта, столкновения экзистенциальных позиций. По этой причине едва ли не главным событием ибсеновской драмы становится перелом во внутреннем мире героя.

В отечественной драматургии «драма идей» будет развита в пьесах А. П. Чехова.

4.1.2 Концепция человека в русской драме XIX – начала XX вв.

Применительно к русской драме XIX – начала XX вв. в отечественном литературоведении обычно принято говорить об эпизации, хотя некоторые исследователи (Л. Г. Тютелова) наряду с этим понятием используют понятие «романизация драмы». По мнению таких исследователей, как А. С. Чирков, В. Е. Головчинер, А. И. Журавлева, Л. Г. Тютелова, важное содержательное отличие русской драмы от европейской заключается в том, что в первой не столько разрабатывается проблема «внутреннего человека», сколько проблематизируется связь личности с обществом, с судьбой народа. Русская словесность до XVIII века не знает образа «внутреннего человека», характерного для драматургии Шекспира, Расина, Корнеля, что, как показал Д. С. Лихачев, связано с особым видением человека в русской средневековой

культуре. Такой взгляд на человека во многом сохраняется в отечественной драматургии XIX века: несмотря на появление образа личности-характера, драматурги как правило изображают события жизни человека на социально-историческом фоне, таким образом, судьба человека оказывается неразрывно связана с судьбой мира. Такая зависимость прослеживается уже в драме «Борис Годунов», где личная трагедия показана на фоне переломных для страны исторических событий. Мысль о необходимости «народной трагедии» высказана Пушкиным в критической статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”». В. Г. Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды» вводит понятие эпической драмы, характеризуя им пушкинскую драму. Как отмечает А. И. Журавлева, «из всего комплекса идей, формировавших буржуазно-просветительскую драму на Западе, для России конца XVIII — начала XIX века актуальна была лишь... идея внесловной ценности человека»³⁸¹. Эта идея утверждала духовно-нравственное равенство людей и касалась сферы частных, преимущественно любовных отношений между представителями разных сословий.

Как было показано А. И. Журавлевой, отечественная драма находится в преемственности психологической прозы³⁸². Особая роль в становлении отечественной драмы принадлежит русскому классическому роману, специфическим мотивом которого оказывается мотив духовного спасения, нравственного прозрения: устремления героя романов И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского связаны не столько с достижением личного счастья через противостояние с действительностью, сколько со спасением собственной души и вместе с ней – души ближнего и всего человечества.³⁸³ Отталкиваясь от понимания русского романа как формы,

³⁸¹ Журавлева А. И. Русская драма и литературный процесс XIX в. М.: Издательство Московского университета, 1988. С. 113.

³⁸² «...формирование реалистической драмы у нас было подготовлено не столько традициями среднего жанра в драматургии дореалистического периода, сколько развитием психологической прозы» (Там же. С. 114).

³⁸³ «У Диккенса целью всех стремлений будет миловидный коттедж на лоне природы, с веселой толпой детей; у Бальзака – замок с титулом пэра и миллионами... (Герои Бальзака), как и французского романа вообще, или сильнее, или слабее противостоящего им общества...

в основе которой лежит интерес не только к судьбе отдельного человека, но и к судьбе мира, обратимся к концепции человека в русской драме XIX века.

Русский классический роман, по формулировкам самих авторов, – это роман, который стремится «захватить все»³⁸⁴ (Л. Н. Толстой), но не во «внешних условиях жизни», а в «самом человеке»³⁸⁵ (И. А. Гончаров), и «перерыть все вопросы»³⁸⁶ (Ф. М. Достоевский) его бытия. Из этих определений можно заключить, что русский роман стремится к эпичности особо рода, разрабатывает проблему частного существования в его связи с мировым бытием, он стремится быть онтологическим и социально-универсальным, преломлять в себе общественные проблемы страны через драму «самого человека», «вековечные вопросы» (Ф. М. Достоевский). Уже В. Г. Белинским отмечается, что задача современного ему искусства «есть выражение, осуществление в изящных образах... современной думы о значении и цели жизни, о путях человечества, о вечных истинах бытия»³⁸⁷. Таким образом, художественные задачи русского романа не ограничиваются историей индивидуальной жизненной траектории, но связаны с изображением личности на фоне истории страны или человечества. Под влиянием этой концепции личности, разрабатываемой в русской психологической прозе, развивается вся русская драма XIX века, и только драматический герой рубежа XIX-XX вв. (А. П. Чехов, М. Горький) начинает порывать с миром.

Одним из первых в русской драме попытку раздвинуть границы драматургических жанров за счет адаптации повествовательных техник

они овладевают жизнью или гибнут под ее колесами... (Герои русского романа) равнодушны к довольству, богатство они скорее презирают, чем желают его. Они ничего не хотят, эти чудачки, из того, к чему стремится всё наше человечество» (*Цвейг С.* Из книги «Достоевский» // *Цвейг С.* Статьи. Эссе. «Вчерашний мир. Воспоминания европейца». Пер. с нем. / Предисл. Д. В. Затонского; вступит. статья К. А. Федина. М.: Радуга, 1987. С. 115).

³⁸⁴ *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений. Юбилейное. В 90 томах. М.: ГИХЛ, 1928-1959. Т. 13. Война и мир: Черновые редакции и варианты. 1949. С. 53.

³⁸⁵ *Гончаров И. А.* Собрание сочинений. В 8 томах. М., 1977-1980. Т. 6. С. 443.

³⁸⁶ *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений. В 30 томах. Л., 1972-1990. Т. 7. С. 148.

³⁸⁷ *Белинский В. Г.* Речь о критике (1842) // В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах. Т. II. Статьи и рецензии. 1841-1845. М.: ОГИЗ, ГИХЛ, 1948 / Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1080.shtml (дата обращения: 10.09.2022).

предпринимает И. С. Тургенев, драматургия которого, представленная в основном социально-бытовыми и социально-психологическими комедиями, занимает переходную позицию между романтическим театром и пьесами А. Н. Островского и А. П. Чехова. Несмотря на то, что почти все пьесы Тургенева инсценировались буквально вслед за их публикацией, писателю эти постановки не казались удачными – в предисловии 1869 г. к сценам и комедиям он пишет: «Пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении»³⁸⁸. В предисловии к «Месяцу в деревне» автор также колеблется в жанровом определении и подчеркивает повествовательность пьесы: «Комедия эта... никогда не назначалась для сцены. Это, собственно, не комедия – а повесть в драматической форме. Для сцены она не годится, это ясно...»³⁸⁹. Как замечает А. Н. Зорин, «написав около двадцати различных драматических произведений, он (Тургенев – О. Ж.) не устает повторять, что не имеет драматического таланта и пишет пьесы для чтения, а не для театра»³⁹⁰. С этой точки зрения драматургия Тургенева представляет особый интерес для исследователя эпизации русской драмы.

Я. Н. Исакова, анализируя жанровую специфику драматургии Тургенева, приходит к выводу, что пьесы писателя обнаруживают черты физиологического очерка («Безденежье», «Нахлебник», «Холостяк», «Разговор на большой дороге»), комедии положений («Провинциалка»), нравственно-психологической драмы («Нахлебник», «Месяц в деревне») и пародийно осмысленные черты романтической мелодрамы («Неосторожность») и водевиля («Завтрак у предводителя», «Провинциалка»)³⁹¹. Уже первая пьеса Тургенева «Неосторожность» (1843) не имеет внутреннего стилистического единства. Обращает на себя внимание та неопределенность, с которой автор подходит к

³⁸⁸ Тургенев И. С. Вместо предисловия // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. В 18 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: М.П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. М.: Наука, 1986. Т. 2. Письма, 1850-1854. С. 482.

³⁸⁹ Тургенев И. С. Месяц в деревне // «Современник», 1855, том XLIX, № 1. С. 29.

³⁹⁰ Зорин А. Н. Реплика в драматургии И. С. Тургенева. Особенности характеросложения и прозаизации / Вестник МГУ. 2009. №1. С. 70.

³⁹¹ Исакова Я. Н. Жанровая специфика драматургии И. С. Тургенева: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01. Иваново. 2013. С. 8.

обозначению жанра произведения: в оглавлении «Отечественных записок» (№10 от 1843 г.) пьеса обозначена как «драматический *очерк* в одном действии». Пьеса сочетает признаки мелодрамы, романтической драмы, пьесы-сцены, а также элементы психологической драмы³⁹². Примечательно, что жанрово неоднородная «Неосторожность» не раз характеризовалась как «до невозможности вялый и скучный»³⁹³ драматический очерк, как пьеса, демонстрирующая неумение автора «владеть драматической формой»³⁹⁴, указывалось на «плохо связанные сцены», в которых нет «ловко построенной интриги»³⁹⁵. Вероятно, причина названных «недостатков» драмы в том, что она имеет характер пародии на романтическую мелодраму, а размытость («вялость») формы говорит о том, что перед нами произведение переходное, порывающее с романтической драматургией, в котором автор, обнажая и развенчивая романтические амплуа и сюжетные схемы, осваивает принципы драматургии реалистической.

Особенности субъектной сферы драматургии Тургенева позволяют говорить о трансформации отношений автора и героя в русской драме, ухода от их параллелизма, характерного для романтизма. Происходят попытки наделить героя романной автономностью и выстроить дистанцию между авторским сознанием и сознанием героя. Делается это, как показывает Л. Г. Тютелова, с помощью отказа от прямой оценки действий героя и однозначного определения его образа, занятия позиции внаходимости по отношению к герою, иронии, направленной персонажами на самих себя, осознания нетождественности героя авторскому слову и ограниченности всякого завершения³⁹⁶. Автор отказывается от позиции всеведущего повествователя, он больше не воспроизводит готовую действительность, но соучаствует в ее художественном становлении, не

³⁹² Там же. С. 6.

³⁹³ Венгеров С. А. Иван Сергеевич Тургенев: Критико-биографический этюд: В 2-х ч. СПб.: Типография И.П. Попова, 1877. Ч. 1. С. 63.

³⁹⁴ Морозов П. О. Реферат о комедиях Тургенева // Ежегодник Императорских театров. XIV. 1903 – 1904. С. 37.

³⁹⁵ Варнеке Б. В. Тургенев-драматург // Венок Тургеневу: Сборник статей. Одесса, 1919. С. 3.

³⁹⁶ Тютелова Л. Г. Автор и герой в драматургии И. С. Тургенева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2009. No 4. С. 1619–1625.

оценивает, но наблюдает. Поскольку образы автора и героя дистанцируются друг от друга, драматическое высказывание приобретает диалогическую форму, которая обнаруживается как в незавершенности авторского смысла, так и в незавершенности образа героя.

Существенно то, что герой Тургенева не совпадает не только с автором, но перестает совпадать с самим собой: из-за того, что герой понимается как открытый становлению, он все время оказывается не равен самому себе. Отсюда его рефлексивность, поиск самого себя и попытки объяснить себе же свои речи и поступки (Горский: «Я недоволен собой. ... Я начинаю скучать и злиться. Боже мой, боже мой! да что ж это во мне происходит такое?»³⁹⁷). Так как слова и действия героя расходятся с его чувствами и мыслями, диалог не раскрывает, а, напротив, вуалирует действие; угадать значение поступков и психологическое состояние героя зрителю-читателю предлагается по «реплике в сторону». Так происходит углубление психологического портрета героя: он теперь – неоднозначный Другой, мысли, чувства, поступки которого должны быть расшифрованы как зрителем-читателем, так и самим героем. Образ героя становятся именно образом, то есть утрачивает однозначность и монолитность характеров старой драмы, в нем обнаруживаются зоны подвижности, незавершенности и контакта с действительностью.

Организация драматургического действия за счет внутренней динамики, минимизация внешнего действия, а также появление «героя-наблюдателя», не способного к решительным действиям, в пьесах Тургенева 1840-1850-х гг. связывают их поэтику с пьесами А. П. Чехова.

Неоднократно выдвигались предположения³⁹⁸, что эпическая драма корнями уходит в драматургию А. П. Чехова. Вопрос о повествовательности

³⁹⁷ *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. В 18 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: М.П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. М.: Наука, 1986. Т. 2. Письма, 1850-1854. С. 96.

³⁹⁸ *Головчинер В. Е.* Вопрос о статусе эпической драмы в системе драматического рода // Драма и театр III: сборник научных трудов. Тверь: Тверск. ун-т, 2002. С. 7-22; *Головчинер В. Е.* Русские корни эпической драмы // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Томск: Изд-во Том. унта, 2009. Вып. 10: Поэтика драмы в литературе XX / ред. Т. Л. Рыбальченко. С. 5-21; *Головчинер В. Е.* Эпическая драма в русской литературе XX

пьес Чехова, их структурном родстве с прозой, о преобладании бытового фона обсуждался в работах А.И. Роскина, А.П. Скафтымова, А.Я. Берковского, Б.Н. Эйхенбаума, Г.П. Бердникова, Г.И. Соболевской. Так, А. И. Роскин одним из первых определяет стиль чеховской драматургии как «повествовательный» и утверждает, что пьесы Чехова «являются кратко написанными большими романами»³⁹⁹. Романность, повествовательность чеховских пьес осознавалась и самим автором (в письме В. Ф. Комиссаржевской по поводу «Трех сестер»: «Пьеса сложная, как роман»⁴⁰⁰), и современниками (Вл. И. Немирович-Данченко: «Фабула разворачивается как в эпическом произведении»⁴⁰¹). Драматургическая система А. П. Чехова органически связана с литературой гоголевского направления и повествовательной традицией натуральной школы. Итак, справедливо говорить о нарастании романного потенциала в пьесах Чехова.

Начиная с 1840-х гг. в русской прозе, прежде всего в романе, быт разрабатывается как сфера «микроступков» героев, а повседневность изображается как источник испытаний. Однако в драматических жанрах дочеховского периода быт носил более абстрактный и фрагментарный характер, был представлен отрывочно, часто обобщенно. Чеховские же пьесы реалистически обстоятельны, в них фон человеческого существования выдвигается на передний план, а событие, традиционно занимавшее передний план, отодвигается назад. При этом отказ от исключительного героя ведет драму Чехова к романному опыту освоения материала повседневности «обыкновенного» человека.

Поскольку центральное место в пьесах Чехова занимает «ткань» жизни, для них характерна затушеванность события, внешняя бессобытийность,

века. Изд. 2-е, дополненное и исправленное. Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2007. 320 с.

³⁹⁹ Роскин А. И. А. П. Чехов. Статьи и очерки. М.: ГИХЛ, 1959. С. 240-241.

⁴⁰⁰ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974-1982. Т. 13. Пьесы. 1895-1904. М.: Наука, 1978. С. 344.

⁴⁰¹ Там же. С. 447.

разрушение сквозного действия, отсутствие центрального события, способного повлиять на ход всей пьесы. Драматизация повседневности проявляет себя в отказе от классической интриги, столкновения героев, поскольку источником испытаний является сама жизнь. При этом драматизм бытия человека у Чехова заключается в том, что никакой идейный конфликт не приводит к разрешению экзистенциальных проблем, соответственно, многие герои не в состоянии решиться на поступок, осознавая его бессмысленность. Действующее лицо утрачивает потенцию к действию. Большинство чеховских драм построены при помощи принципа ожидания действия, в них возникают «задумавшиеся» герои, погруженные в свои мысли и переживания, мечты и надежды. За счет сосредоточенности героев на своих переживаниях разрушается сама структура драматического диалога и формируется особое полифоническое пространство, в котором герои не слышат друг друга. Как отмечает Е. А. Поздякова, реплики чеховских героев «...напоминают озвученную внутреннюю речь, столь характерную для романа», таким образом, привычная для драмы диалогичность «переходит в цикл монологов»⁴⁰². Фон чеховской драмы складывается из множества равноправных высказываний, множество судеб образуют единый образ действительности.

Эпос предполагает известную завершенность и дистанцию, в то время как роман отменяет всякую эпичность как завершенную целостность. В связи с этим представляется справедливым говорить не столько об эпичности чеховской драмы, сколько о ее романности. Главным открытием Чехова можно считать обращение непосредственно к жизни в ее незавершенности, «текучести», неспособности высказать свой смысл и свою перспективу. В основе незавершенности чеховской драмы лежит по-настоящему романное понимание человека в его динамичности, несамоудовлетворенности, даже неправильности в смысле отказа соответствовать каким-либо шаблонам: он всегда открыт развитию и движению в будущее. Отсюда – ожидание как

⁴⁰² Поздякова Е. А. Генезис «новой драмы» А. П. Чехова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. № 1. 2012. С. 297.

лейтмотив и атмосфера чеховской пьесы, ее открытый финал. Жизнь обманывает ожидания и надежды не только героев, но и зрителя: там, где театральная публика (или читатель) ждет развязки, разрешения конфликта, ничего не происходит.

4.2 Драма для чтения

4.2.1 Драма для чтения как «проблемная форма»

Традиционным для периодов господства риторического искусства является понимание жанра в качестве устоявшейся, затвердевшей формы, в то время как все формы, проявляющие себя как становящиеся, неготовые, объявляются внежанровыми. Этот взгляд обнаруживает свою несостоятельность в периоды масштабной перестройки жанровой системы, когда проницаемость и условность межжанровых границ и следующее за ними взаимодействие родовых форм позволяют говорить о процессах эпизации, драматизации, лиризации, романизации и т. д. художественных форм. В период с 1770-х по 1830-е гг. в европейской, преимущественно в английской и немецкой, литературе происходит бурное развитие несценической драматической формы, получившей название «closet drama», «Lesedrama», «Buchdrama» – драма для чтения.

Интерес к драме для чтения возрос в последние годы в британском литературоведении из-за неопределенности ее жанрового статуса. В начале XX века спор о легитимности драмы для чтения вели Г. Бирз⁴⁰³ и Б. Мэтьюз⁴⁰⁴. В конце XX века интерес к несценической драме проявляют Дж. А. Бэриш⁴⁰⁵ и

⁴⁰³ *Beers H. A. Retrospects of the Drama // The North American Review. Vol. 185, No. 619 (Jul. 19, 1907). P. 623-634.*

⁴⁰⁴ *Matthews B. The Legitimacy of the Closet-Drama // The North American Review. Vol. 187. No. 627 (Feb., 1908). P. 213-223.*

⁴⁰⁵ *Barish J. A. The Antitheatrical Prejudice. Berkeley: University of California Press, 1985. 509 p.*

Д. Рэнделл⁴⁰⁶. Вслед за ними проблему сопротивления драмы театру исследует М. Пухнер⁴⁰⁷. Важной для истории подхода к исследованию драмы для чтения является также работы К. Б. Берроуз⁴⁰⁸. Работы С. Гилберт и С. Губар⁴⁰⁹ и М. Стразники⁴¹⁰ посвящены исследованию женской драмы для чтения с точки зрения феминистского письма. П. В. Маркс делает краткий обзор истории развития несценической драмы в статье «Lesedrama» в сборнике «Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte» (2012). Наконец, два последних опубликованных исследования по теме – сборник статей «Closet Drama: History, Theory, Form» (2019) и монография Т. Винна «Reading Drama in Eighteenth-Century France» (2024) – представляют собой исследования истории и поэтики жанра. Что касается отечественного литературоведения, на данный момент практически не существует работ, которые бы последовательно разрабатывали проблему романизации драмы как драмы для чтения.

Ряд исследователей возводят происхождение несценической драмы к Античности, называя среди первых образцов формы трагедии Сенеки, а также диалоги Платона, Цицерона и Лукиана. Так, П. В. Маркс указывает на обилие патетических диалогов, сцен, призванных произвести эффект на читателя, и слабо выраженную внутреннюю динамику и риторический характер трагедий Сенеки⁴¹¹ и предлагает рассматривать их в качестве первых известных драм для чтения, которые используют традиционную драматическую форму, но в которых не распознается акцент на театральной репрезентации. М. Пухнер указывает на то, что Платон использует диалог как риторическую конструкцию

⁴⁰⁶ *Randall D. B. J. Winter Fruit: English Drama, 1642-1660. Kentucky: University Press of Kentucky, 1995. 472 p.*

⁴⁰⁷ *Puchner M. Stage Fight: Modernism, Anti-theatricality & Drama. Baltimore: John Hopkins University Press, 2002. 234 p.; Puchner M. The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy. New York: Oxford University Press, 2010. 254 p.*

⁴⁰⁸ *Burroughs C. B. Closet Stages: Joanna Baillie and the Theater Theory of British Romantic Women Writers. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1997. 256 p.; Burroughs C. B. The Persistence of Closet Drama. In: Redefining British Theatre History, 2007. P. 215–235.*

⁴⁰⁹ *Gilbert S. M., Gubar S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. Yale University Press, 2000. 768 p.*

⁴¹⁰ *Strazniky M. Privacy, Playreading, and Women's Closet Drama, 1550–1700. Ontario: Queen's University, 2004. 196 p.*

⁴¹¹ *Marx P. Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart: J.B. Metzler. 2012. 348 s.*

для противопоставления аргументов, которая причисляется Аристотелем к формам лингвистического мимесиса⁴¹². В этой связи К. В. Хемпфер определяет жанр диалога как «игру аргументации»⁴¹³ и называет его «подлинно перформативным»⁴¹⁴, поскольку аргументы приводятся не только в определенной последовательности, как в трактате, но и составляют некоторую последовательность действий участвующих лиц.

Несмотря на попытки исследователей установить исторические корни драмы для чтения и представить ее в качестве устойчивой формы, представляется, что драма для чтения рождается в XVIII-XIX вв. под влиянием таких факторов, как перестройка жанровой системы и распространение романа, новая рецепция пьес Шекспира и рост требований к литературной составляющей драмы, введение театральной цензуры в ряде стран⁴¹⁵ и сознательная установка романтиков на антитеатральность. Распространение драмы для чтения является закономерным результатом эпохи Просвещения: почву для распространения жанра подготавливают изменения в представлениях об интимной сфере человека и его досуге, а также распространение грамотности, доступность печатного текста и увеличение количества книг, повлекшие за собой кардинальное изменение читательских практик. В XVIII веке в западноевропейских, преимущественно германоязычных странах сложилась традиция чтения драмы, которую Н. Бойл прослеживает вплоть до разрыва между театром и книжным рынком в XIX веке: в то время как театры все еще в значительной степени зависели от финансирования знатью; развитие

⁴¹² Puchner M. *Stage Fight: Modernism, Anti-theatricality & Drama*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2002. P. 3-35.

⁴¹³ Hempfer K. W. *Lektüren von Dialogen // Ders. Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien*. Stuttgart, 2002. P. 21.

⁴¹⁴ *Ibid.* P. 22.

⁴¹⁵ Так, известно, что сатирические пьесы Г. Филдинга, чья критика была направлена на правительство Р. Уолпола, послужили одной из причин принятия Закона о лицензировании (1737-1843), регулирующего театральную деятельность в Англии и установившего различие между «легитимным театром» и «нелегитимным театром».

книготорговли, образованность и наличие свободного времени⁴¹⁶ позволило бюргерству приобщиться не только к перформативной драме, представленной народным площадным театром, но и к ее литературной форме⁴¹⁷. В начале XIX века «книжная драма» приобретает независимость от сцены, поскольку театр в первую очередь удовлетворяет вкусы массовой публики, ищущей легких развлечений⁴¹⁸; несценическая драма предоставляет писателям-романтикам способ выразить свои радикальные политические, социальные и художественные взгляды, а также работать с более сложной художественной формой.

Зачастую драматурги определяли свои пьесы как драмы для чтения из-за того, что постановка на сцене оказывалась невозможна в силу социальных, политических, религиозных, этических, эстетических или технических причин, или же когда текущая иерархия литературных жанров не позволяла автору точно идентифицировать свое произведение (так, Г. Э. Лессинг обозначил свою драму «Натан Мудрый» как «драматическую поэму», поскольку не видел места для такой драмы в театральном пейзаже того времени). Часто несценические драмы исследовали скандальные, табуированные темы. Так, сюжет драмы П. Б. Шелли «Ченчи» выстраивается вокруг тем инцеста и отцеубийства. Драма эта если и могла быть поставлена на георгианской сцене в техническом смысле – английский театр начала XIX века претерпел значительные технические

⁴¹⁶ О том, что различие в рефлексии сценической и несценической форм осознавалось уже в XVII веке, свидетельствует предисловие Дж. Драйдена к его трагедии 1690 г. «Дон Себастьян, король Португалии»: «But there is a vast difference betwixt a publick entertainment on the Theatre, and a private reading in the Closet: In the first we are confin'd to time <...> in the last, every Reader is judge of his own convenience; he can take up the book, and lay it down at his pleasure; and find out those beauties of propriety, in thought and writing, which escap'd him in the tumult and hurry of representing» (John Dryden's "Preface" to his Don Sebastian, King of Portugal, a tragedy, acted at the Theatre Royal, 1690 // The Works of John Dryden, Vol. 7 of 18: Illustrated With Notes, Historical, Critical, and Explanatory, and a Life of the Author. London: James Ballantyne and Co., 1808 / gutenberg.org: The Project Gutenberg. URL: https://www.gutenberg.org/files/16402/16402-h/16402-h.htm#page_291 (accessed: 04.11.23)).

⁴¹⁷ Boyle N. Das Lesedrama: Versuch einer Ehrenrettung // Grubmüller, K., Hess, G. Bildungsexklusivität und volkssprachliche Literatur. Literatur vor Lessing – nur für Experten? Tübingen, 1986. P. 59-68.

⁴¹⁸ Lukács G. Zur Soziologie des modernen Dramas // Schriften zur Literatursoziologie. Frankfurt a. M. u. a., 1985. P. 269.

усовершенствования, – то была невозможна с точки зрения этики, так как демонстрация «моральных уродств» (П. Б. Шелли) не входила в задачи современного театра, а также с точки зрения коммерческой выгоды, поскольку трагедия была написана в неприемлемом для ориентировавшегося на средний и низший классы лондонского театра греческом стиле. Запрет на инсценировку подобных произведений сохранялся спустя полстолетия: в 1863 г. Френсис Кембл (Frances («Fanny») Kemble) написала вызвавшую общественный резонанс драму для чтения «Английская трагедия», сюжет которой строится также вокруг инцеста между братом и сестрой.

Невозможность инсценировки, обусловленная внешними обстоятельствами, – основной критерий, по которой те или иные пьесы причисляются исследователями к драмам для чтения. Как нам кажется, именно такой подход заставляет как исследователей, так и драматургов ставить под сомнение само существование жанра, в результате чего в литературоведении до сих пор нет единого взгляда на жанровую природу формы.⁴¹⁹ Например, анализируя условия, в которых создавался ряд английских драм для чтения XVIII-XIX вв., и их театральную судьбу, британский исследователь Дж. А. Бэриш предлагает следующую классификацию:

1. Пьесы, написанные «против сцены» (Байрон, Гюго);
2. Пьесы, написанные в основном для чтения (Суинберн, Тейлор, Вордсворт, Браунинг, Бриджес);
3. Пьесы, написанные с некоторой надеждой на постановку (Теннисон, Китс, Кольридж);

⁴¹⁹ Так, спор о легитимности несценической формы драмы в начале XX века вели британские критики Г. А. Бирз и Б. Мэтьюз. За выходом монографии «Ретроспекция драмы» (1907) Г. А. Бирза, в которой он называет драму для чтения «важной частью английской литературы XIX века» и «вполне законным продуктом литературы» (*Beers H. A. Retrospects of the Drama... P. 627*), последовала критическая статья Б. Мэтьюза «The Legitimacy of the Closet-Drama», отрицающая существование жанра.

4. Пьесы, написанные для чтения, но с достаточным чувством сцены, чтобы впоследствии быть успешно инсценированными (Клодель, Мюссе)⁴²⁰.

Классификация Бэриша подтверждает догадку о том, что ряд драм, определенных как драмы для чтения, на самом деле являются результатом обстоятельств, которые помешали этим пьесам быть инсценированными. Очевидна уязвимость жанрового определения, не основанного на анализе самой формы и не учитывающего особенности жанровой динамики конкретного периода: с одной стороны, всякая пьеса, предназначенная для исполнения на сцене, может быть прочитана в частном порядке, следовательно, все драмы до тех пор, пока они не инсценированы, являются драмами для чтения. С другой стороны, драма для чтения редуцируется до драмы, не нашедшей своего зрителя, демонстрирующей авторскую неспособность создать пьесу, пригодную для инсценировки, то есть подлинно драматическую форму.

Исторически в основе европейской драмы лежит действие, а ее главная черта – перформативность. Вызывает сомнение сама возможность существования драмы вне сцены, в исключительно литературной форме, поскольку драма – синтетический вид искусства, в котором слово соединяется с пантомимой, и целое художественного произведения рождается в органическом взаимодействии литературной и сценической составляющих. Так, А. Н. Островский отмечал, что «только при сценическом исполнении драматургический вымысел автора получает вполне dokonченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью»⁴²¹. А Т. С. Элиот, рассуждая о возможности поэтической драмы в «The Possibility of a Poetic Drama» (1922), приходит к выводу, что драма вне сцены – это не драматическая форма. Поскольку драмы для чтения Дж. Г. Байрона, П. Б. Шелли, А. Мюссе, С. Малларме и т. д. не предполагают

⁴²⁰ Barish J. A. Notes for Book on Closet Drama (1998) // *Closet Drama: History, Theory, Form* / Edited by C. Burroughs. London: Routledge Taylor and Francis Group, 2019. P. 15.

⁴²¹ Островский А. Н. Записка об авторских правах драматических писателей // Островский А. Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 12. М.: Художественная литература, 1952. С. 324.

перформативности в традиционном ее понимании, имеют черты лирического жанра и зачастую определяются самими авторами как «драматические поэмы», может показаться, что черты этих драм сливаются с чертами поэмы. Драмы Шелли и Байрона действительно являются лирическими, как и большинство драм, созданных романтиками, в них широко представлены принципы романтической поэзии – ориентация на категорию возвышенного, наличие романтического типа героя, субъективность, эмоциональность, страстность, гротескность, контрастность, образность. Но несмотря на усеченный сценический потенциал, этим драмам присущи черты драматического рода, такие как драматический конфликт, развивающееся по определенной траектории действие, специфическая композиция, наличие диалога, саспенс и т. д. Следовательно, можно заключить, что это драмы с *ослабленной перформативностью*, в которых доминирует «литературный» компонент и реципиентом которых является не зритель, а читатель.

4.2.2 Романтическая и штюрмерская драмы для чтения

Обратим внимание на тот факт, что драма для чтения активно создается в те периоды, когда драматическая форма охвачена жанровым критицизмом, то есть развивается вследствие кризиса драматической формы, получая распространение во время нарастания противоречий между литературой и театром⁴²². Очередное историческое несоответствие развития литературы и театра, определяющее неустойчивость формы драмы для чтения, возникло на рубеже XVIII-XIX вв., когда драма находилась в упадке, а аудиторию английских театров составляли преимущественно торговцы и рабочий класс⁴²³,

⁴²² «It is a significant fact in the history of literature that the closet-drama has appeared only when there is a divorce between literature and the theatre» (*Matthews B. The Legitimacy of the Closet-Drama... P. 222*).

⁴²³ *Wang S. Lord Byron: Closet Drama // The Theatre of the Mind. London: Palgrave Macmillan London, 1990. P. 2*

и особенно ярко проявилось в творчестве представителей английского и немецкого романтизма и движения «Буря и натиск».

Романтизм рассматривал театр как место для радикального художественного жеста и подлинного синтеза искусств, однако сцена первой трети XIX века не удовлетворяла вкусам романтиков: репертуар театров составляли мелодрама, фарс, феерия, водевиль – жанры, к которым многие представители романтического направления относились с презрением. Состояние театра побуждает некоторых представителей романтизма (Дж. Г. Байрон, П. Б. Шелли, В. Гюго, А. де Мюссе, П. Мериме и др.) занять антитеатральную позицию и заявлять свои пьесы как предназначенные для читателя, а не зрителя. Не видя возможности для постановки, романтики издают свои драмы среди поэм и стихов («Освобожденный Прометей» Шелли), обозначают их как «драматические поэмы», «метафизические драмы» («Манфред» Байрона), «мистерии» («Каин» Байрона), «лирические драмы» («Освобожденный Прометей» Шелли), выпускают драматические сборники («Театр Клары Гасуль» Мериме, «Спектакль в кресле» Мюссе).

Одной из главных причин, побуждавшей романтиков создавать несценическую драму, было нежелание вписываться в институциональные рамки. Ф. Нугретт указывает на «фундаментально подрывной характер романтической драмы»⁴²⁴, а М. Пухнер предлагает рассматривать всю драму для чтения как сопротивление стандартизации⁴²⁵. Так, театральная пейзаж 1827 г. побуждает В. Гюго к провокационному жесту, заключающемся в публикации непригодной для постановки, несовместимой с политическими и эстетическими принципами сцены того времени пьесы «Кромвель», а также предисловия к ней, ставшего одним из манифестов романтического театра. Этой публикацией Гюго не только бросал эстетический вызов современникам и призывал к радикальному обновлению театра, но также

⁴²⁴ «...portée fondamentalement subversive du drame romantique» (*Naugrette F. Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Éditions du Seuil (Points-Essais), 2001. P. 128).

⁴²⁵ *Puchner M. Stage Fight: Modernism, Anti-theatricality & Drama*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2002. P. 16.

заявлял о существовании идеального театра, невозможного в условиях сценографических ограничений. Ориентация на сцену сознания читателя и неприятие театральных принципов наблюдается снова в конце XIX века у символистов, когда С. Малларме формулирует доктрину течения «рисовать не объект, а эффект, который он производит»⁴²⁶. Малларме, будучи отвергнутым французским театром, восстает против него, переосмысляет драматическую форму и создает «Иродиаду» (1871) – драму для чтения в александрийском стихе, «не трагедию, но поэму»⁴²⁷. «Иродиада» написана в оппозиции к театру и невозможна на сцене в силу ее объема, но при этом она, по признанию самого автора, «абсолютно сценична» и «требует театра»⁴²⁸. В этом сочетании отказа от театра и зависимости от него заключается парадоксальность драмы для чтения: даже самые непреклонные и последовательные авторы несценической драмы исходят в своей борьбе против театральности из театральных возможностей и условностей. Как замечает М. Пухнер: «сопротивление, зафиксированное в префиксе «anti», описывает не область за пределами театрального горизонта, но разнообразие отношений, посредством которых театр удерживается на расстоянии вытянутой руки и кардинально трансформируется в процессе этого сопротивления»⁴²⁹.

Антитеатральность романтических пьес – это их концептуальная позиция по отношению к ограничениям, накладываемым действительностью, и борьба против устаревших художественных форм. Однако не только внешние ограничения и художественный радикализм побуждают романтиков предпочитать драму для чтения театральной форме. Романтический театр экспериментален и пытается освободить драматическую форму. Он стремится разрушить классицистический канон, не передающий открывшуюся сложную

⁴²⁶ *Mallarmé S. Correspondance: (1854-1898). Gallimard, 2019. 1:137.*

⁴²⁷ Там же. 1:174.

⁴²⁸ Там же. 1: 166.

⁴²⁹ «The resistance registered in the prefix *anti* thus does not describe a place outside the horizon of the theater, but a variety of attitudes through which the theater is being kept at arm's length and, in the process of resistance, utterly transformed» (*Puchner M. Stage Fight: Modernism, Anti-theatricality & Drama... P. 2).*

противоречивость жизни, обнажить ходульность приемов старой драмы и с помощью пародии, иронии разрушить ее жанровую однородность, ввести в драму автономную личность и проблематизировать человеческое существование, наконец, исследовать фантазию, оживить язык драмы яркими образами и разговорной речью. В поисках новой формы немецкие и английские романтики обращаются не только к Шекспиру, но и к средневековой мистерии («Геновефа» Л. И. Тика, «Галле и Иерусалим» А. фон Арнима, «Каин» Байрона), к «примитивному» театру – площадному искусству кукольных представлений и комедии дель арте (кукольный театр у Арнима, апология *commedia dell'arte* у Э. Т. А. Гофмана). Сценическое решение эти новаторские формы получают только во второй половине XIX века в идее *Gesamtkunstwerk* и музыкальной драме Вагнера.

Отрицая монополию театра на драматическую форму, романтизм тем самым раздвигал рамки художественного мира и утверждал приоритет воображаемого над действительным, частной жизни над общественной. Уже Гете ставил литературные достоинства шекспировских трагедий выше сценических, полагая, что «произведения Шекспира не для телесных очей»⁴³⁰, и называл его театр вторичным: принадлежа «истории поэзии», он «в истории театра участвует только случайно»⁴³¹. В начале XIX века драма для чтения обретает жанровую независимость благодаря фундаментальной установке романтизма на работу творческого сознания. Романтики приписывали своим драмам иной способ рефлексии: воображение воспринималось ими как сакральная, утопическая область возможного, царство творимой жизни и неустойчивых очертаний.

Теория «ментального театра», опирающегося на возможности воображения читателя, была разработана Байроном. Известно, что у поэта были сложные отношения с театром: он питал антипатию к современной ему сцене, критикуя как процветавшие популярные жанры, так и обычную драму. Так, во

⁴³⁰ Гете И. В. Об искусстве. М.: Искусство, 1975. С. 410.

⁴³¹ Там же. С. 419.

время работы в «Друри-Лейн» Байрону пришлось прочитать множество пьес, и он нашел большинство из них непригодными для постановки⁴³². Он также считал Шекспира «худшим из образцов, хотя и самым необыкновенным из писателей»⁴³³. В то же время Байрону принадлежит несколько драм, а из его предисловий к пьесам, писем и дневниковых записей можно сделать вывод о том, что он не отрицал возможности постановки своих пьес на реформированной сцене будущего: «Сцена не является моей целью – и даже мешает ей – пока она находится в своем настоящем состоянии»⁴³⁴. Работа для «ментального театра», не ограниченного ни пространством, ни временем, ни материей, позволила Байрону создать драматические произведения гораздо большей длины, чем ожидалось от пьес того времени, затрагивающие чувствительные политические, идеологические и религиозные вопросы. Современнику Байрона П. Б. Шелли идеальный театр виделся как подлинный синтез поэзии, пантомимы, танца и музыки⁴³⁵. Это, а также интерес к цензурируемым темам, предопределило его обращение к воображению читателя в своих драмах. Шелли рассматривал свои произведения как предназначенные для сцены, однако признавал, что возможностей современного театра недостаточно для их адекватной реализации. Так, в предисловии к пьесе «Ченчи» Шелли пишет: «Что-либо, вроде сухой демонстрации (пьесы) на сцене, было бы невыносимо»⁴³⁶.

Драма для чтения работает в новом открывшемся пространстве интимной жизни. Читаемый текст творится сознанием читателя и не ограничен театральными возможностями, он имеет дело с воображаемым и может воздействовать на читателя с большей силой, захватив его сознание и удерживая

⁴³² *Lansdown R.* Lord Byron: Dramaturg. The Arbiter of Others' Fate. Encounter LXXIV, no. 3. 1990. P. 46-51.

⁴³³ «...to be the worst of models, though the most extraordinary of writers». Цит. по Works of Lord Byron, with His Letters and Journals, and His Life. In Fourteen Volumes. Vol. XIII. London, 1936. P. 56.

⁴³⁴ Ibid.

⁴³⁵ *Mulhallen J.* The Theatre of Shelley. Cambridge: Open Book Publishers CIC Ltd., 2010. P. 1-19.

⁴³⁶ «...anything like a dry exhibition of it on the stage would be insupportable» (*Shelley P. B.* The Cenci (1819). URL: <http://knarf.english.upenn.edu/PShelley/cencipre.html> (accessed: 02.06.22)).

внимание. В перспективе развития драмы XIX века это приводит к новой форме драматического высказывания, выстраивающего образ мира на «территории сознания» читателя⁴³⁷. Чтение про себя – это полное устранение опосредования между читателем и текстом и форма особой свободы, которую М. де Серто обозначает как «свобода читателя»⁴³⁸. Подобно тому, как драма для чтения прокладывает путь в интимный мир читательского воображения, драматург углубляется во внутренний мир героя. Уход от сцены может быть связан не только с тем, что традиционный театр «сковывал» драматурга, но и с новым интересом к сложной противоречивой личности героя, для выражения которой еще не были найдены театральные средства, а театральная публика не была готова. Интересом к личности отмечено творчество штюрмеров, драмы которых, хотя они не могут быть отнесены к несценическим в прямом смысле слова, оказали значительное влияние на развитие драмы для чтения как литературной формы.

Ф. Нугретт делает наблюдение о том, что драма для чтения «переворачивает моральные ценности [мелодрамы], превращая маргинала в героя, чьи поиски, поскольку они терпят неудачу, ставят под сомнение основы общества, из которого он вышел»⁴³⁹. Таков герой штюрмерской драмы Ф. Шиллера «Разбойники»⁴⁴⁰, при первом издании получившей подзаголовок «Lesedrama» и снабженной следующим предисловием автора: «Нужно смотреть на эту пьесу не иначе, как на *драматическую историю*, которая пользуется всеми выгодами драматического приема: следит за всеми сокровеннейшими

⁴³⁷ Тютелова Л. Г. Проблема пространственной точки зрения в драме // Культура и текст. 2019. С. 50.

⁴³⁸ Шартье Р. Письменная культура и общество. М.: Новое издательство, 2006. С. 137.

⁴³⁹ «...inverse les valeurs morales [du mélodrame], en faisant du marginal un héros, dont la quête, parce qu'elle échoue, remet en question les fondements de la société dont il est issu» (Naugrette F. Le Théâtre romantique... P. 128).

⁴⁴⁰ Драма Шиллера не была несценической в строгом смысле слова: уже в 1782 г. случилась премьера спектакля, интерес к которому был подготовлен широкой известностью пьесы. По сообщению очевидца, «театр напоминал сумасшедший дом: закатывающие глаза, сжатые кулаки, хриплые крики в зрительном зале. Незнакомцы, рыдая, падали друг другу в объятия, женщины, шатаясь, шли к дверям, теряя сознание. Это было всеобщее потрясение, подобное хаосу, из тумана которого вырывается новое творение» (Zeller B. Schiller. Eine Bildbiographie. München, 1958. S. 28).

движениями души, и в то же время не стесняется пределами театрального представления... Было бы бессмысленным требованием, чтобы в течение трех часов успеть сполна очертить три столь выдающиеся личности, деятельность которых зависит, может быть, *от тысячи пружин*, точно так, как было бы противоестественно, чтобы три такие личности в течение каких-нибудь суток вполне *выяснились бы* даже перед проницательнейшим психологом. Здесь *действительность* представляет такое обилие один за другим следующих фактов, что ее нельзя было втеснить в узкие пределы теории Аристотеля или Батте...»⁴⁴¹. Итак, Шиллер заявляет, что его драма не может быть инсценирована без потерь в рамках аристотелевского театра потому, что, во-первых, представляет собой «драматическую историю», то есть некий *синтез драматического и эпического родов*, во-вторых, действительность в ней представлена полно, *с эпической широтой*, в-третьих, образы героев нетипично сложны, если не *психологичны*. Действительно, Шиллером отвергается классицистический канон: не соблюдается единство времени и места (действие длится два года, читателю предлагаются сцены в удаленных друг от друга местах), соединяются трагическое и комическое, а некоторые сцены представляются недопустимыми для классицистического театра (герой вешается прямо на сцене, «летят камни и головы, стекла разбиваются, замок пылает»⁴⁴²), герои говорят не стихами, а прозой, широко употребляется разговорный синтаксис («Гм, гм! Вы угадали! Но я опасуюсь... Право, не знаю... Ведь ваше здоровье... Точно ли вы себя хорошо чувствуете, отец?»⁴⁴³), герои чертыхаются и произносят монологи, неприемлемые для театральной сцены («Души тех, кого я придушил во время любовных ласк, кого я поразил во время мирного сна, души тех... Ха-ха-ха! <...> Крови, крови! <...> Я должен упиться кровью... и все пройдет.»⁴⁴⁴).

⁴⁴¹ Шиллер Ф. Разбойники. Драма в пяти действиях // Ф. Шиллер. Собр. соч. в семи томах. Т.1. Стихотворения. Драммы в прозе. М.: ГИХЛ, 1955. С. 369.

⁴⁴² Там же. С. 486.

⁴⁴³ Там же. С. 371.

⁴⁴⁴ Там же. С. 492.

Известно, что источником для шиллеровских «Разбойников» стала повесть К. Ф. Д. Шубарта «Из истории человеческого сердца», в которой автор, в частности, предвидит появление философа, «который спустится в недра человеческого сердца, проследит каждый поступок до его зачатия, подметит каждый поворот и затем напишет историю человеческого сердца»⁴⁴⁵, и тем самым задает вектор для будущей драмы по повести о двух братьях. Предметом изображения в «Разбойниках» становится противоречивый внутренний мир человека, подвергающего сомнению границы между личной свободой и общественным законом. Главный герой типичен для штюрмерской драматургии: это бунтарь и индивидуалист, одержимый страстями, отвергающий мещанскую жизнь, протестующий против мироустройства («О, как мне гадок становится этот век бездарных борзописцев, когда я читаю в моем милом Плутархе о великих мужах древности»⁴⁴⁶; «Пропади он пропадом, этот хилый век кастратов, способный только пережевывать подвиги былых времен, поносить в комментариях героев древности или порочить их в трагедиях. В его чреслах иссякла сила, и людей плодят теперь с помощью пивных дрожжей!»⁴⁴⁷; «Сверкающая искра Прометея погасла»⁴⁴⁸). Однако стремление Карла Моора к абсолютной свободе оборачивается трагедией, не только обстоятельства, но и банальная обида на отца, и собственная натура обращают его ко злу: «Дух мой жаждет подвигов, дыханье – свободы! Убийцы, разбойники! Этими словами я попираю закон. Люди заслонили от меня человечество, когда я взывал к человечеству. Прочь от меня сострадание и человеческое милосердие! У меня нет больше отца, нет больше любви!.. Так пусть же кровь и смерть научат меня позабыть все, что было мне дорого когда-

⁴⁴⁵ «...wann wird einmal der Philosoph auftreten, der sich in die Tiefen des menschlichen Herzens hinabläßt, jeder Handlung bis zur Empfängnis nachspürt, jeden Winkelzug bemerkt und alsdann eine Geschichte des menschlichen Herzens schreibt» (*Schubart F. D. Zur Geschichte des menschlichen Herzens* (1775). URL: https://www.teachsam.de/deutsch/d_literatur/d_aut/sci/sci_dram/raeuber/sci_raeub_4_3_txt_1.htm (accessed: 15.05.24)).

⁴⁴⁶ Шиллер Ф. Разбойники. Драма в пяти действиях... С. 381-382.

⁴⁴⁷ Там же.

⁴⁴⁸ Там же.

то!»⁴⁴⁹. Шиллер изображает неоднозначного героя-штурмера, отличающегося от классицистических характеров: он – божественный Робин Гуд и убийца, мирящийся со злодеяниями своих поделщиков и сжигающий город, чтобы спасти одного из них, он любит Амалию, но не прочь утешиться в объятиях других женщин, он держит клятву перед разбойниками, но не способен смириться с убийством возлюбленной, наконец, он кончает с собой, будучи разочарованным в выбранном пути. Трагический финал Карла Моора – своего рода критика наиболее радикальных идей штурмерства и демонстрация исчерпанности движения. Несмотря на то, что Шиллер де-факто соблюдает требование классицистического театра и выбирает своими героями представителей аристократической среды, он изображает невозможную для старого театра историю маргинализации человека, для которого личное затмевает общественное, эмоциональное захлестывает рациональное. Этот герой еще недостаточно проработан, иногда «неестественен», однако уже несет в себе черты типа персонажа, который будет разрабатываться в драме XIX века.

4.2.3. Романная проблематика в драме Дж. Элиот «Армгарт»

Особый интерес для исследователя драмы для чтения представляют пьесы, написанные женщинами. К. Берроуз предлагает рассматривать пьесы Э. Кэри, такие как «The Tragedy of Mariam, the Fair Queen of Jewry» (1613), «The History of the Life, Reign and Death of Edward II, or The History of the most Unfortunate Prince, King Edward II» (1680), и пьесы из сборников «Plays» (1662) и «Plays, Never Before Printed» (1668) М. Кавендиш как первые образцы драмы для чтения в англоязычной литературе, таким образом относя время рождение формы к Эпохе Стюартов. В Англии драма для чтения, написанная женщинами, развивалась в качестве «театра созерцания»⁴⁵⁰, как литературная форма драмы,

⁴⁴⁹ Там же.

⁴⁵⁰ *Burroughs C. B. The Persistence of Closet Drama / Redefining British Theatre History, 2007. P. 226.*

представляющая собой упражнение для начинающих драматургов и поэтов, а также студентов. В пользу «ученической» версии происхождения английской несценической драмы XVII-XIX вв. говорит то, что часто такие пьесы строились вокруг религиозных сюжетов, как, например, «Священные драмы» (1782) Ханны Мор и «Мученик» (1826) Джоанны Бэйли. Между 1770 и 1830 гг. – период, отмеченный нами как время расцвета несценической драмы, – женщинами-драматургами было написано более двадцати драм для чтения⁴⁵¹. Распространенность этого жанра как формы женского письма напрямую связана с положением женщины в обществе того времени, практически не имеющей возможности реализовать пьесу на сцене. Схожая ситуация наблюдается среди чернокожего населения США: первые образцы американской драмы для чтения, такой как пьеса «The Escape; or, A Leap for Freedom» (1858), созданная У. У. Брауном, носили яркий аболиционистский характер и не были предназначены для инсценировки. Таким образом, несценическая драма активно развивалась в качестве «маргинальной» формы письма, позволявшей угнетенным социальным группам принимать участие в литературном процессе и высказывать идеи, которые не могли получить одобрения театральной публики.

В викторианскую эпоху драма для чтения особенно активно создается женщинами, получившими возможность таким образом выразить свое отношение к социальным, политическим, гендерным вопросам. Женская викторианская драма для чтения ориентирована на изображение социальных и гендерных проблем, разработка вопросов социальной справедливости роднит ее поэтику с викторианским романом. Ярким образцом драмы для чтения этого периода является «Армгарт» (1870) Дж. Элиот, которой в отечественном литературоведении до сих пор не уделялось внимания. В этом произведении Дж. Элиот переосмысляет тему поиска женщиной-творцом места в викторианском обществе, поднятую в «Авроре Ли» Э. Б. Браунинг, и продолжает исследование природы женского гения и свободы личности.

⁴⁵¹ Ibid. P. 17.

Главная героиня драмы, выдающаяся оперная певица Армгарт, из-за приема лекарств во время болезни лишается голоса и вынуждена переехать в сельскую местность, чтобы преподавать там музыку. Еще до потери голоса к ней сватается граф Дорнберг, однако уверенность в том, что брак низвергнет ее до домашней жизни, подавит ее голос/личность и разрушит мечты, не позволяет Армгарт принять его предложение. Несмотря на заверения графа, что он будет уважать ее творчество, Армгарт справедливо полагает, что граф разделяет викторианские представления о месте женщины и что его интерес к ней проистекает из своего рода желания укротить ее публичные стремления и взять верх над ее мятежной натурой. Болезнь, вследствие которой Армгарт теряет голос, вероятно связана с тем, что во время выступления в роли Орфея певица исполнила вульгарный, с точки зрения ее наставника, номер, трель, уступив вкусам неискушенной публики и своим амбициям. В этой связи потеря голоса может быть истолкована как наказание за проявление Поэтом эго. Драма заканчивается типичным для романов Элиот компромиссом: Армгарт понимает, что обучение других тому, как петь, как обрести свой голос, может примирить ее с концом карьеры. Таким образом, ее «голос» уничтожается, но не полностью и не посредством брака, что позволяет ей сохранить за собой статус Поэта, то есть отстоять личностную автономию.

В центре драмы Элиот – сугубо романная проблематика поиска личностью места в обществе, устранения зазора между частным и общественным. Необходимость Армгарт выступать на сцене мотивирована стремлением к личной свободе, возможной только через отстаивание ценности ее личности; даже предположение о том, что граф Дорнберг сомневается в их равенстве, побуждает Армгарт к протесту. В англоязычном литературоведении можно встретить мнение, что Дж. Элиот создает «Армгарт» как драму для чтения, поскольку ее беспокоит телесность сценической драмы⁴⁵². Вероятно, инсценировка драмы, в центре которой находится проблема сексуальной

⁴⁵² *Kobetts Miller R. The Victorian Actress in the Novel and on the Stage. Edinburgh University Press, 2019. P. 106-145. P. 40.*

объективации женского тела, могла казаться Элиот неэтичной. Так, в драме особенно подчеркивается, что во время исполнения арии публика уделяет внимание внешности певицы: «Женщины шептали: «Некрасивое личико!»/ Мужчины: «Ну и ну, конечности слишком длинные:/ Она носит хитон». – Неважно, Будь я Девой Марией, а сцена –/ Небесами, развершимися в Судный день:/ Сплетники бы разглядывали, толкали друг друга локтями, оценивали стоимость/ Такой женщины на базаре»⁴⁵³. Пытаясь преодолеть ограничения физического тела, которое сковывает ее талант, «утратить» пол, Армгарт исполняет мужскую роль Орфея и расплачивается за это потерей голоса. Мотив голоса – один из центральных в драме. Когда Армгарт противопоставляет свои творческие амбиции семейной жизни и, в частности, материнству, она аргументирует это тем, что оперная сцена – это место, где женщина может добиться равенства с мужчиной с помощью своего голоса. Голос здесь необходимо понимать как метонимию всей личности. Сама форма драмы для чтения, выбранная Элиот, подразумевает предпочтение «голоса» «телу» (драма читается, а не разыгрывается) и дублирует содержательную сторону произведения. Проблема женского голоса будет развита писательницей в романах «Мидлмарч» и «Даниэль Деронда» в образах Доротеи Брук и Гвендолен Харлет.

Несмотря на то, что романтическое влияние Байрона на драму Элиот очевидно, а в основе драмы лежит романтический мотив противостояния художника и мира, обстоятельство, ведущее к трагедии, – порча голоса из-за приема лекарств – представляется не роковым, но житейским событием, а сюжет вращается вокруг вопросов замужества и самоопределения, типичных для викторианского романа. Обратим внимание на то, что развязка драмы не соответствует жанру трагедии, а скорее имеет черты финала викторианского

⁴⁵³ «The women whispered, “Not a pretty face!” / The men, “Well, well, a goodly length of limb: / She bears the chiton.” – It were all the same / Were I the Virgin Mother, and my stage / The opening heavens at the Judgment-day: / Gossips would peep, jog elbows, rate the price / Of such a woman in the social mart» (*Eliot G. Armgart*. London and Edinburgh: William Blackwood and Sons, 1878 (Cabinet Edition) / georgeeliotarchive.org: George Eliot Archive. URL: <https://georgeeliotarchive.org/items/show/602> (accessed: 13.05.24)).

романа: героиня не гибнет (ни физически, ни духовно), а находит деятельное решение, которое позволяет ей распрощаться со сценическими амбициями: через преподавание, то есть диалог с Другим, Армгарт приходит к некоторому примирению как с социальной действительностью, так и с личной трагедией. В отличие от *Künstlerroman*, в финале которого герой как правило отвергает буржуазную повседневность, героиня удовлетворяется ролью полезного обществу гражданина, что сближает драму Элиот с романами воспитания Гете, Диккенса.

Роман в гегелевской традиции понимается как форма, если не исключаящая, то приглушающая трагическое. Как и в романах Элиот, отношения трагического и романного в «Армгарт» не являются антитетическими: категория трагического у Элиот получает переосмысление на почве романной повседневности. Причина современной Элиот трагедии – не конфликт судьбы и свободы воли, но ограниченность женщины в выборе социальных ролей. Трагический герой погружается в пространство обыденности и компромисса, в котором невозможен подлинно трагический исход и которое связывается писательницей с социальным устройством, в котором в свою очередь «великие чувства часто принимают вид заблуждения, а великая вера – вид иллюзии»⁴⁵⁴. Романное мышление проникает в драму, делая источником несчастья саму жизнь. Разрешение трагического происходит не через преодоление противоречия, как того требует классическая эстетика, но с помощью обытовления трагедии и, следовательно, примирения героя с ней.

Борьба с обстоятельствами, подавляющими человека, протест личности против навязанной обществом роли – характерно романная проблематика, начиная с «Дон Кихота». Введение трагического элемента в «Армгарт», как и в создававшийся параллельно роман «Мидлмарч», ставит под сомнение утверждение о невозможности сосуществования трагического и романного в

⁴⁵⁴ «...an imperfect social state, in which great feelings will often take the aspect of error, and great faith the aspect of illusion» (*Eliot G. Middlemarch: A Study of provincial life. New York and Boston: H. M. Caldwell Company Publishers, 1912 / gutenber.org: The Project Gutenberg. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/145/pg145-images.html> (accessed: 01.06.24)*).

рамках одной формы и в случае с «Армгарт» демонстрирует новое представление о драматическом. Романное мышление драматично: в романизированных жанрах личность драматически противостоит миру, а романная коллизия заключается в трагическом несовпадении того, как человек видит себя, с тем, как его воспринимают другие. Романная форма требует от автора увлекательности, жизнь, изображаемая в романе, должна быть драматичной, чтобы увлечь читателя, поэтому творческая задача романа, по формулировке Н. Т. Рымаря, и есть «мощная драматизация обыкновенного бытия»⁴⁵⁵. Буржуазная романная вселенная, как это показано в романах Элиот, допускает трагедию, но эпический взгляд позволяет переосмыслить конфликт между личными устремлениями человека и общественным долгом и экстраполировать его так, что кажущиеся незначительными повествования о частных судьбах благодаря углублению во внутреннюю жизнь героя и драматизации его отношений с миром получают всеобщий резонанс.

Объектом анализа в **четвертой главе** стали процессы романизации драматической формы. Роман, как ведущая эпическая форма Нового времени, играет доминирующую роль в зарождении и становлении эпической драмы: все драматическое искусство XIX века пронизано романскими тенденциями. Под влиянием романного мышления драматический герой увеличивает степень своей автономии и самосознания, переназначаются границы между автором, героем и читателем, вследствие чего формируются новые поэтические принципы эстетической коммуникации. Драма осваивает такие романские принципы, как повествовательность, описательность, диалогичность, глубокая проработка социально-бытового фона и психологическое углубление в сознание героя, где теперь получает развертывание значительная часть действия. Под влиянием гетерогенной природы романа драма становится стилистически

⁴⁵⁵ *Рымарь Н. Т.* Введение в теорию романа. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1989. С. 24-25.

неоднородной, в ней разрушаются классические представления об антагонизме высокого и низкого, трагического и комического, героического и обыденного, обновляется сам язык, которым пишутся пьесы.

Русская драма XIX – начала XX вв. развивается под влиянием отечественной психологической прозы, русского классического романа. Эпизация в ней носит особый характер и связана с отличным от западноевропейского пониманием человека: личность интересует драматурга в ее внутренней связи с миром.

Драма для чтения – это устойчивая форма романизированной драмы с ослабленной перформативностью, предназначенная автором для чтения, а не постановки, активно развивается в переломные для драматической формы моменты, когда последняя охвачена процессами обновления и поиска нового контакта с действительностью. Драма для чтения предполагает внимательного читателя, у которого есть достаточно времени и интеллектуальной подготовки для изучения как проблематики, так и формы произведения, поэтому она получает распространение с появлением среднего класса. Драма для чтения XIX века иллюстрирует масштабную перестройку жанровой системы европейской литературы, вызванную открытием возможности взаимодействия разных художественных языков и междоусловного синтеза, поиском новых художественных форм для выражения новой парадигмы западного мышления. Драма для чтения становится образцом новой драмы, которая еще не готова к инсценировке, не удовлетворяет требованиям существующего театра, но которая служит маркером несоответствия литературных и театральных возможностей и предвосхищает трансформацию отношений текста и способа его интерпретации. Драма для чтения становится той экспериментальной формой, которая первой начинает следовать романским принципам изображения действительности.

ГЛАВА 5. РОМАНИЗАЦИЯ ПОЭМЫ: РОМАН В СТИХАХ

5.1 Проблема жанровой природы романа в стихах

В то время как роман имел в анамнезе периоды маргинального существования на периферии жанровой системы, поэзия долгое время, по выражению И. Канта, среди всех искусств удерживала за собой первое место. Однако в эпоху модерна романизация затрагивает не только эпические жанры: границы между родами становятся проницаемыми, что ведет к появлению гибридных форм – проблемных и всегда «неготовых», – ставящих под вопрос адекватность жанровых классификаций литературной реальности эпохи модерна. Роман в стихах – форма, возникшая под воздействием процесса романизации повествовательной поэзии, в которой взаимодействие романного и лирического начал ведет к формированию нового поэтического языка, адекватного новому мироощущению. Цель этой главы видится нам следующим образом: показать роман в стихах как форму с «мерцающей идентичностью», которая однажды родилась в самом центре процесса романизации и с тех пор пребывает на границе между прозой и поэзией, формируется в пространстве родового синтеза и остается лиминальным жанром, который не отдает предпочтения ни поэзии, ни прозе, но скорее находит свою внутреннюю меру в постоянном взаимодействии разнородных техник.

До сих пор роману в стихах уделялось недостаточно внимания в отечественном литературоведении. Работы по поэтике романа в стихах традиционно основаны на исследовании «Евгения Онегина» А. С. Пушкина. Среди наиболее значимых – работы М. М. Бахтина о романном слове и диалогизме⁴⁵⁶, исследования С. Г. Бочарова⁴⁵⁷ и Ю. Н. Тынянова⁴⁵⁸, посвященные стилю и композиции «Евгения Онегина», монографии о реализме

⁴⁵⁶ Бахтин М. М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 502 с.

⁴⁵⁷ Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М.: Наука, 1974. 208 с.

⁴⁵⁸ Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 284-309.

в романе Г. Н. Поспелова⁴⁵⁹, Г. А. Гуковского⁴⁶⁰ и Н. Д. Тамарченко⁴⁶¹, работы по поэтической структуре романа Л. П. Гроссмана⁴⁶², Г. О. Винокура⁴⁶³ и О. А. Проскурина⁴⁶⁴, а также исследования Ю. М. Лотмана⁴⁶⁵. Что касается других романов в стихах, они часто рассматриваются на орбите пушкинского как «производные» от него или не достигшие присущей ему жанровой полноты.

Западное литературоведение – особенно британское – начинает проявлять интерес к роману в стихах в 1970-х с выходом диссертации М. Мэги с названием, подчеркивающим проблемный статус жанра, «The Verse-Novel: Bastard Child of the Nineteenth Century». Многие из англоязычных исследований рассматривают жанр с точки зрения гендерного подхода в его феминистском аспекте, указывают на его маргинальность и «подрывную мощь» (Д. Феллуга), подразумевая под этим его важную роль в процессе распада жанровой иерархической системы. Интерес к роману в стихах как к периферийной форме литературного процесса в последние годы растет. Так, в 2017 г. вышли монографии «A Genealogy of the Verse Novel» К. Эддисон и «The Victorian Verse-novel: Aspiring to Life» С. Марковиц, рассматривающие роман в стихах в его историческом и теоретическом аспектах. Необходимо отметить, что в то время, как одни исследователи склонны игнорировать существование романа в стихах, другие зачастую переоценивают его радикальность, делая практически локомотивом модернизации викторианской литературы XIX века. При этом

⁴⁵⁹ *Поспелов Г. Н.* «Евгений Онегин» как реалистический роман // Пушкин. Сб. ст. М.: Гослитиздат, 1941. С. 76-154.

⁴⁶⁰ *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: ОГИЗ, 1948. 436 с.

⁴⁶¹ *Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман XIX в.: проблемы поэтики и типологии жанра. М.: Издательство РГГУ, 1977. 203 с.

⁴⁶² *Гроссман Л.* Исследования и статьи. Этюды о Пушкине. Пушкин в театральных креслах / Собрание сочинений Леонида Гроссмана. М.: Современные проблемы, 1928. 389 с.

⁴⁶³ *Винокур Г. О.* Слово и стих в «Евгении Онегине» // Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1990. С. 146-196.

⁴⁶⁴ *Проскурин О. А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 462 с.

⁴⁶⁵ *Лотман Ю. М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Ввод. лекции в изучение текста. Тарту, 1975. 109 с.; *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова – Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. 352 с.; *Лотман Ю. М.* Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960-1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб: Искусство-СПб, 1995. 847 с.

большинство работ анализируют англоязычные романы в стихах XX-XXI вв., уделяя мало внимания проблеме рождения жанра.

Несмотря на то, что ответом на своеобразный упадок поэзии в 1820-1830 гг. в Англии стала ее маргинализация, повлекшая за собой появление достаточного количества романов в стихах, достоверно можно идентифицировать появление жанра на рубеже XVIII-XIX вв.: первым текстом, обозначившим самое себя как «поэтический роман», был эпистолярный роман Анны Сьюард «Луиза, поэтический роман в четырех посланиях» (1784), «Путеводитель по новым баням» К. Ансти, опубликованный в 1766 г., также должен быть отнесен к раннему образцу жанра по ряду признаков. Однако все они кажутся спорадическими случаями зарождения романа в стихах и как будто свидетельствуют не о поступательном вызревании формы-традиции, но о том, что периодически в европейской культуре складываются благоприятные условия для рождения гибрида поэмы и романа. Сходным образом развивается история романа в прозе: роман зарождался в европейской литературе несколько раз и отдельные его образцы, принадлежащие к разным культурам и эпохам, не всегда становились импульсом к развитию устойчивой традиции.

Так как с точки зрения родовой принадлежности роман в стихах является лирическим эпосом, его необходимо понимать как разновидность повествовательной поэзии, в которую диахронически входят эпос, стихотворные романы Средневековья и Ренессанса, баллады и поэмы и которой свойственна явная нарративность. Связи романа и эпоса исчерпывающе описаны в литературоведении, поэтому здесь мы ограничимся напоминанием, что исторически роман приходит на смену эпопее, когда она перестает актуальным образом конципировать мир. В тот момент, когда рыцарские романы античного, бретонского, каролингского и византийского циклов начинают утрачивать высокий тон повествования, дрейфовать в эротизм, иронию и в противоположность эпической целостности распадаться на множество повествовательных линий, они трансформируются в роман. «Троил и Крисеида» Дж. Чосера, «Неистовый Орландо» Ариосто, «Освобожденный

Иерусалим» Т. Тассо и «Королева фей» Э. Спенсера – ранние примеры такого рода трансформированных романов⁴⁶⁶.

Хотя *romance* возник как поэтический жанр, он, несмотря на наличие в позднем Средневековье представлений о поэзии как о предпочтительной форме изображения куртуазных отношений, также распространялся за пределы поэтической формы: известно, что рыцарские романы, по крайней мере со времен Томаса Мэлори, сочинялись как в прозе, так и в стихах. Роман в стихах представляет собой явление романизации крупной поэтической формы – поэмы. Процесс проникновения романских принципов в лирическую поэму дает о себе знать в первой трети XIX века, когда в русле романтизма развивается историческая поэма. Важный для становления романа в стихах этап трансформации поэмы демонстрирует раннее творчество В. Скотта. Уже в период создания «метрических романов» Скотт явственно тяготеет к крупной эпической форме – его историко-этнографические картины и сложные повествовательные сюжеты тяготеют ограничениями, накладываемыми лироэпикой. Перейдя впоследствии к повествовательному, более свободному и емкому жанру исторического романа⁴⁶⁷, он применит в нем многие принципы, открытые при работе над историческими поэмами. Творчество В. Скотта можно рассматривать как парадигму сдвига установленного риторикой баланса между поэзией и прозой, между поэмой и романом. Последующее развитие в творчестве Байрона и Пушкина найденных Скоттом для своих поэм романских принципов приведет к появлению романизированной поэмы – романа в стихах.

Несмотря на то, что исследователи предпринимают попытки доказать существование стихотворных романов до XVIII века⁴⁶⁸, можно с уверенностью говорить об устойчивой жанровой традиции, начиная с XIX века. Это связано с

⁴⁶⁶ Более поздние примеры возрожденного на новых основаниях эпоса – это поэмы «Эндимион» Дж. Китса, «Королевские идиллии» А. Теннисона, «метрические романы» В. Скотта.

⁴⁶⁷ *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л.: «Наука», 1978. С. 30-31.

⁴⁶⁸ К. Эддисон предлагает отодвинуть появление жанра еще на сто лет и считать «Фаронниду» (1659) У. Чемберлейна первым романом в стихах на английском языке. См. *Addison C. Chamberlayne's Pharonnida: The First English Verse Novel // S.A. Journal of Medieval and Renaissance Studies. Vol. 25. 2015. P. 1–14.*

тем, что стихотворные романы сопровождают магистральное становление западноевропейского романа в прозе, находясь в диалоге с ним и питаясь во многом теми же источниками. Первый расцвет жанра относят к 1810-1830 гг. и связывают с выходом в свет «Дона Жуана» Дж. Г. Байрона, «Евгения Онегина»⁴⁶⁹ А. С. Пушкина и «Пана Тадеуша» А. Мицкевича. Как известно, в русской литературе «Евгений Онегин» не дал толчка к развитию устойчивой традиции романа в стихах, вместо этого явившись как бы переходной формой между поэмой и прозаическим романом XIX века (С. Г. Бочаров: «художественная постройка “Онегина” содержит своего рода “теорию реализма” и “теорию романа” – не как отвлеченную систему, но как “живое созерцание”»⁴⁷⁰; Лотман: «подчеркнутая литературность повествования... парадоксально разрушает самый принцип “литературности” и ведет к реалистической манере»⁴⁷¹ и т.д.).⁴⁷² В английской литературе писатели и поэты активно обращаются к жанру стихотворного романа на протяжении всего XIX века, а 1850-1860-е гг. для викторианской литературы становятся временем расцвета жанра: пишут свои романы в стихах А. Л. Теннисон, Р. Браунинг, Э. Б. Браунинг, А. Х. Клаф, Дж. Мередит и др.

Существенные изменения в балансе между поэзией и прозой на литературном поле происходят в середине XIX века, однако впервые проза в лице романа начинает отвоевывать ведущие позиции у поэзии на рубеже XVIII-XIX вв., когда читатель обращается к историям, рассказанным с позиции современного опыта, в силу своей многоаспектности требующего прозы – формы, которая может позволить выразить сложные и во многом

⁴⁶⁹ Вяч. Иванов назвал «Евгения Онегина» «первым и, может быть, единственным «романом в стихах» в новой европейской литературе» (*Иванов Вяч. И.* Роман в стихах / Собрание сочинений в 4 томах. Том 4. Брюссель, 1987. С. 222).

⁴⁷⁰ Бочаров С. Г. «Форма плана» // Вопросы литературы. 1967. №12. С. 115.

⁴⁷¹ Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960-1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб: Искусство-СПб, 2003. С. 411.

⁴⁷² В течение XIX-XX вв. появляются редкие поэмы, которые могут быть отнесены к жанру романа в стихах, такие как «Сашка» (1882) М. Ю. Лермонтова, «Свежее предание» (1862) Я. П. Полонского, «Дневник девушки» (1850) Е. П. Ростопчиной, «Двойная жизнь» (1848) К. К. Павловой, «Возмездие» (1921) А. Блока, «Спекторский» (1931) Б.Л. Пастернака, «Поэма без героя» (1940-1962) А.А. Ахматовой, однако в сравнении с английской литературой об устойчивой традиции говорить не приходится.

противоречивые представления человека модерна о мире и личности. Помимо этого, на возникновение и развитие романа в стихах повлияла массовая культура, зарождение которой историки относят к первой трети XIX века⁴⁷³, и в особенности появление во всех смыслах доступной литературы⁴⁷⁴. Так, Л. Эриксон утверждает, что в Англии к 1825 г. сложились все условия для появления массового рынка, ориентированного на средний класс и его предпочтения, среди которых главным литературным жанром был роман⁴⁷⁵. Одна из ведущих черт романа – его развлекательный характер и простота восприятия. Роман, будучи популярной на тот момент литературой, соответствует ожиданиям неискушенной публики, господствующему стандарту вкуса и потому представляет собой коммерческую жанровую литературу, «находящуюся на передовой линии сражения»⁴⁷⁶ в поле литературы. Противоречивость романа в стихах проистекает из того обстоятельства, что в то время, как роман еще в первой трети XIX века имел репутацию «низкого» жанра, большинство поэтических жанров, в особенности эпос, являются «высокими» литературными формами, для чтения которых требуется определенная подготовка. Как метко замечает К. Эддисон, с самого начала отношения между стихом и романом подразумевали «выравнивание литературного статуса между двумя неравными супругами»⁴⁷⁷. И в XVIII-XIX вв. тексты, обозначавшие себя стихотворными романами или

⁴⁷³ Хотя в Оксфордском словаре английского языка первое использование понятия «массовая культура» относится к 1854 г., оно появляется уже в 1818 г. в обращении И. Г. Песталоцци к британской публике: «I see that it is impossible to attain this end without founding the means of *popular culture* and instruction upon a basis which cannot be got at otherwise than in a profound examination of Man himself; without such an investigation and such a basis all is darkness» (*Pestalozzi, Johann Heinrich. The Address of Pestalozzi to the British Public / books.google.ru: Google Книги. URL: https://books.google.ru/books?id=i6BDAAAАсААJ&pg=PT10&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false* (accessed: 07.09.22)).

⁴⁷⁴ Первые «Грошовой ужасы» появляются в 1836 г.

⁴⁷⁵ *Erickson L. The Economy of Literary Form: English Literature and the Industrialization of Publishing, 1800-1850. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. P. 36.*

⁴⁷⁶ *Bourdieu P. The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field, trans. Susan Emanuel. Stanford: Stanford UP, 1995. P. 71.*

⁴⁷⁷ *Addison C. A Genealogy of the Verse Novel. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017. P. 17.*

рассматриваемые исследователями как таковые, имели тенденцию избегать высокого стиля большей части поэзии того времени и склонялись к смысловой и языковой доступности романа, обнаруживали в себе работу романного слова. Ощущение поглощенности вымышленным, но правдоподобным, то есть имеющим прямую связь с окружающей действительностью, миром, которое вызывал опыт чтения романа в прозе XIX века, являлся одним из ведущих аспектов чтения романа в стихах. Его сюжет обычно также разворачивался в современности, а не в историческом или мифическом прошлом и, хотя он мог включать некоторые элементы, однозначно опознаваемые читателем как романские, то есть принадлежащие сфере вымысла, такие как совпадения и счастливая концовка, его события опознавались как имитирующие действительность читателя, то есть правдоподобные. Персонажи романов в стихах выглядели и действовали как люди в реальном мире, а их мысли и чувства, напомиавшие читателю его субъективный опыт или опыт окружающих его людей, вызывали сочувствие. Кроме того, в отличие от поэтических жанров, предметом романа в стихах могла стать повседневная частная жизнь, позволявшая читателю идентифицировать себя с персонажами.

Поэтическая форма романа в стихах добавляла к опыту чтения новый рецептивный аспект, однако, поскольку многие читатели романов также являлись активными читателями стихов, этот аспект не был решающим. Несмотря на то, что роман в стихах на протяжении всей своей истории разделял регистр и читательскую аудиторию романа в прозе, появление жанра нельзя рассматривать исключительно как борьбу поэтов за возвращение территории (литературного поля), которую они уступили романистам. Формальная и содержательная неоднородность романов в стихах и различия в эстетических воззрениях и художественных методах их авторов показывают, что жанр находился в активном взаимодействии с другими современными ему поэтическими формами.

Если бы мы захотели определить некий инвариант романа в стихах, мы бы столкнулись с теми же трудностями, с которыми сталкиваются

исследователи, пытающиеся установить устойчивую совокупность жанровых черт романа в прозе – жанровые свойства не являются необходимыми и не наследуются от произведения к произведению, а представляют собой группу характеристик с расплывчатыми границами ввиду непостоянного количества слагаемых. В самом широком смысле роман в стихах может быть определен как длинная повествовательная поэма, имеющая предметом реалистичное изображение действительности, включающее значительное количество персонажей, событий и объектов.

«Роман в стихах» – жанровое определение, впервые появившееся в русской литературе в качестве авторского подзаголовка «Евгения Онегина» и с тех пор закрепившееся в отечественном литературоведении. Примечательна конъюнктивность, с которой автор подошел к определению романа: Пушкин ясно дает понять, что текст является гибридным, помещая в качестве подзаголовка определение «роман в стихах», а также давая ему весьма неоднозначную, противоречивую характеристику, во вступлении обозначая, что это произведение есть «...собрание пестрых глав, Полусмешных, полупечальных, Простонародных, идеальных, Небрежный плод моих забав, Бессониц, легких вдохновений, Незрелых и увядших лет, Ума холодных наблюдений И сердца горестных замет»⁴⁷⁸. Таким образом, Пушкин видит необходимость уже в паратексте заявить двойственность текста, как бы отказываясь давать ему завершенное, как того в недавнем прошлом требовала риторика, жанровое и тематическое определение.⁴⁷⁹

Оба английских понятия «verse novel» (стихотворный роман) и «novel in verse» (роман в стихах) ставят слово «роман» в субстантивную позицию, а слово «стих» сводится к адъективной (прилагательной) модификации, то есть с

⁴⁷⁸ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах: Том 5. Евгений Онегин. Драматические произведения (1950). М-Л: Издательство Академии Наук СССР, 1950. С. 7.

⁴⁷⁹ Поскольку «Онегин» определяется Пушкиным произведением «в роде Дон Жуана» (Письмо П. А. Вяземскому, 4 ноября 1823 г., Одесса // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 13. Переписка 1815-1827. М.: Воскресенье, 1996. С. 73), а Мицкевич берет за образец для подражания пушкинский роман, то оба они – «Дон Жуан» и «Пан Тадеуш» – также должны быть классифицированы как романы в стихах.

точки зрения грамматики «стиховой роман» является, по существу, «романом». Впрочем, О. А. Проскурин, анализируя структуру «Евгения Онегина», напротив, делает вывод, что в пушкинском подзаголовке «роман в стихах» определяющим словом является «в стихах», таким образом, в авторской жанровой характеристике первичны именно стихи. Авторы стихотворного романа XVIII-XIX вв. придерживались разных взглядов на то, какие именно поэтические и повествовательные элементы желательно включать в название: «роман в стихах» (*novel in verse*, Э. Бронте), «поэтический роман» (*poetical novel*, А. Сьюард), «роман-поэма» (*novel-poem*, Р. Браунинг), «бытовой роман в стихах» (*domestic novel in verse*, Э. Бульвер-Литтон), «поэма» (*poem*, К. Патмор), «метрический роман» (*metrical romance*, В. Скотт), «роман в стихах» (А. С. Пушкин) и т. д.⁴⁸⁰ Многообразие определений дает представление о том, что форма воспринимается авторами как неготовая, экспериментальная. Более того, название «роман в стихах» должно было восприниматься их современниками как оксюморон, поскольку в представлении классицизма, которое сохранялось даже в XIX веке, роман – прозаический жанр, существующий где-то на границах таксономии, в то время как поэзия относилась к ведущим «высоким» жанрам.

Жанровая модальность – ведущая конститутивная черта романа в стихах. Как и роман в прозе, роман в стихах демонстрирует разнообразие содержательное и формальное, оставляя уникальное соотношение элементов за конкретным произведением. Хотя в прошлом отдельные поэтические стили были связаны и обусловлены определенным содержанием и формой, роман в стихах никогда не был привязан к конкретной поэтической форме: с самого начала разные тексты сильно отличались друг от друга по длине строк и форме стихов. Как показывает К. Эддисон, начиная с «Луизы» и далее, используются все три основные метрические линии: пентаметр, тетраметр и гекзаметр, а также множество различных типов строф и рифм, в том числе авторские

⁴⁸⁰ Необходимо отметить и то, что в то время, как одни авторы дали своим произведениям жанровое определение, другие никак не обозначили место своих текстов в жанровой таксономии.

(онегинская строфа), или их отсутствие (белый стих). Роман в стихах допускает и отступление от размера – невозможная для поэмы вольность: так, Байрон в «Доне Жуане» пишет несколько песен не октавой (стихи некоего поэта в песне третьей и песня леди Амондевилл в песне шестнадцатой), а Пушкин демонстрирует такие же отступления от онегинской строфы в «Онегине». Жанровая неоднородность достигается также за счет включения авторами в романы в стихах песен («Марианна» У. Б. Скотта), дневниковых записей («Аврора Ли» Э. Б. Браунинг), письма («Евгений Онегин» А. С. Пушкина), драматического монолога («Кольцо и книга» Р. Браунинга, поэмы В. Скотта), а также романного поглощения (своеобразного «присвоения» и переработки романом) жанров сонета («Современная любовь» Дж. Мередита), эпического романа («Королевские идиллии» А. Л. Теннисона) и др. Эти примеры свидетельствуют о разнообразии техник, используемых авторами романизированной поэмы и романа в стихах XIX века.

Не может роман в стихах быть определен и через такие аспекты содержания формы, как тематика и тип повествования, так как и то и другое чрезвычайно разнообразно. Тематический спектр романов в стихах XVIII-XIX вв. весьма широк и включает в себя следующие тематически ориентированные жанры и типы повествования (но не исчерпывается ими):

- эпистолярные повествования («Новый путеводитель по баням» К. Ансти, «Луиза» А. Сьюард, «Семья Фадж» Т. Мура, «Любовное путешествие» А. Х. Клафа, «Победы любви» К. Патмора, «Письмо к терпению» Дж. Хейнса, «Письма Предера» Дж. Бейкера Холла);
- биография и Bildungsroman («Дон Жуан» Байрона, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Аврора Ли» Э. Б. Браунинг);
- путешествия, похождения («Дон Жуан» Байрона);
- драматический монолог («Кольцо и книга» Р. Браунинга⁴⁸¹);

⁴⁸¹ Как показывает Н. К. Новикова, в «Кольце и книге» Р. Браунингом предпринята попытка смещения «границ между драматическим, лирическим и эпическим родом литературы» (Новикова Н. К. Цикл монологов Роберта Браунинга «Кольцо и книга»: жанровое своеобразие

- социальный роман («Гризельда» У. С. Бланта, «Свежее преданье» Я. Полонского);
- семейные саги («Лоуренс Блумфилд в Ирландии» У. Эллингема, «Семья Фадж» Т. Мура);
- «женские» романы («Луиза» А. Сьюард, «Аврора Ли» Э. Б. Браунинг, «Рынок гоблинов» К. Росетти, «Гризельда» У. С. Блант);⁴⁸²
- исторический роман («Пан Тадеуш» А. Мицкевича, «Свежее преданье» Я. Полонского, с оговорками – исторические поэмы В. Скотта);
- сатира («Дон Жуан» Байрона, «Семья Фадж» Т. Мура);
- любовные романы («Луиза» А. Сьюард, «Евгений Онегин» А. Пушкина, «Аврора Ли» Э. Б. Браунинг, «Любовное путешествие» А. Х. Клафа, «Ангел в доме» К. Патмора и др.).

Здесь же отметим, что многие романы в стихах романтического и викторианского периода посвящены любовным отношениям. Романтические отношения («поэзия сердца» (Г. В. Ф. Гегель)) представляются неким компромиссом, позволяющим авторам удержать повествование в сфере поэтического (любовь традиционно расценивалась как сфера поэтического) и одновременно сделать предметом истинно романские отношения, которые могут быть отнесены к «буржуазному» эпосу, каковыми и являются близкие отношения между персонажами. Наконец, являющийся кульминацией романтических отношений брак – одна из сфер жизни среднего класса XIX века, где личное и общественное непосредственно пересекаются, если не конфликтуют, и которая поэтому может рассматриваться в качестве единственного доступного пространства приключения-испытания, в котором

и философия творчества // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2018. №3. С. 101).

⁴⁸² Тот факт, что роман в стихах был облюбован женщинами-писательницами, может, как и в случае с драмой в стихах, а также ранним положением романа в прозе, свидетельствовать об известной маргинальности жанра. От момента рождения жанра через весь XIX век прослеживается нить текстов, обращенных к анализу положения женщины в обществе и часто сосредоточенных на женской сексуальности.

буржуа может проявить некий героизм, пойти на риск, выступить против внешних обстоятельств (мнение общества, желания родителей, необходимость брака по расчету и т. д.), сковывающих его личные устремления и ставящих его в ситуацию выбора между общественной нормой и личным счастьем. Сказанное особенно актуально для обществ с пуританской моралью, такого как викторианское. Для викторианца семейная жизнь и есть источник эпического: например, Дж. Элиот прямо называет брак «началом домашнего эпоса»⁴⁸³.

Как видно из перечня, большинство из названных произведений являются мультижанровыми и могут быть отнесены сразу к нескольким тематическим группам. Отказ от родового монолога лирики и расшатывание иерархии жанров, которые подразумевает бахтинское понимание романизации, ведет к жанровой дисперсии романа в стихах. Такая способность пересекать жанровые границы очевидным образом роднит роман в стихах с романом в прозе: с точки зрения содержания и формы роман в стихах оказывается не менее разнообразным, чем роман в прозе, и разделяет способность последнего быть диалектическим в своей постоянной конфигурации элементов соседних жанров.⁴⁸⁴ Отсутствие жанрового единства позволяет крупному теоретику викторианского романа в стихах Д. Феллуге заключить, что «только в 1850-60-х гг. роман в стихах действительно стал самостоятельным гибридом двух родовых форм, которые до этого момента считались непримиримыми и даже антагонистическими»⁴⁸⁵. Однако, поскольку в предшественники этого самостоятельного жанра как «не передающего единообразный дискурс»⁴⁸⁶ очевидным образом попадает такой роман, как «Евгений Онегин», мы считаем необходимым сделать следующее

⁴⁸³ «Marriage, which has been the bourne of so many narratives, is still a great beginning, as it was to Adam and Eve, who kept their honeymoon in Eden, but had their first little one among the thorns and thistles of the wilderness. *It is still the beginning of the home epic...*» (Eliot G. *Middlemarch: A Study of provincial life*. New York and Boston: H. M. Caldwell Company Publishers, 1912 / gutenberg.org: The Project Gutenberg. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/145/pg145-images.html> (accessed: 01.06.24)).

⁴⁸⁴ Стихотворные романы, бум которых будет переживать англоязычная литература в XX в., пополнят этот список научной фантастикой, СССР – даже более оригинальным производственным романом в стихах.

⁴⁸⁵ *Felluga D. Verse Novel / A Companion to Victorian Poetry*. Blackwell Publishers, 2002. P. 172.

⁴⁸⁶ *Ibid.*

замечание. Мнение Феллуги о родовой принадлежности романа в стихах может отражать инструментальный подход исследователя к пониманию жанра как такового. С точки зрения этого подхода, определение жанра произведения важно для его классификации в системе литературы, в то время как с точки зрения исторической поэтики, жанр рассматривается как динамичный (и динамический) дискурс, обладающий жанровой модальностью и потому никогда вполне не удовлетворяющий требованиям таксономии. Жанр – это эвристическая концепция, заключающая в себе «горизонт ожидания», но не устойчивую во времени, то есть неизменную совокупность характеристик.

Отношения поэтического и прозаического начал в романе в стихах – ключевая проблема в исследовании жанра. Хотя современные жанровые концепции допускают существенную свободу в межжанровых отношениях, есть несколько границ, которые, тем не менее, остаются относительно ненарушимыми, в частности, граница между поэзией и прозой.

А. Сьюард в предисловии к «Луизе» замечает: «Один изобретательный друг, прочитав первое послание, заметил, что в “Луизе...” могло бы с большей подробностью быть описано признание ее возлюбленного и то, как это признание было воспринято; но автор счел предпочтительным поэтический способ донесения этих событий до сознания читателя». Далее Сьюард проводит черту между ее романом и «Элоизой», пеня на недостаток деталей, мимесиса (или на другой модус описания – поэтический, а не прозаический) при описании встречи у А. Поупа: «“Элоиза” подробно описывает ужасный пейзаж, образованный скалами, реками и горами Параклита, но отнюдь не подробно рассказывает о любовном свидании между Элоизой и Абельяром. “Луиза...” рассказывает о раннем внимании к ней возлюбленного, но при этом оставляет воображению способ, которым он объявил о его источнике»⁴⁸⁷. Для

⁴⁸⁷ «An ingenious friend, after reading the first epistle, remarked, that Louisa might have described with more interesting particularity her lover's declaration of his passion, and the manner in which she received that declaration; but the Author thought the present method of conveying that circumstance to the mind of the reader more poetic. Pope's Eloisa is minute in her description of the awful Scenery, formed by the rocks, the streams, and mountains of Paraclete, but by no means minute concerning the amorous eclaircissement between herself and Abelard. LOUISA

Сьюард различие между ее романом и романом Поупа содержится в фокусе повествования: в то время как «Луиза...» говорит на языке романа в том смысле, что в ней внимание сосредоточено непосредственно на событии, повествование «Элоизы» лирично. Роман Сьюард поэтический, но не лирический: интенсивный эмоциональный регистр, связанный с лирикой, считался несовместимым с акцентом раннего стихотворного романа на современность и объективное (согласно возможностям метода того времени) изображение общества и человека. Но почему Сьюард выбирает именно поэтическую форму для своего повествования? В чем «дьявольская разница» между романом и романом в стихах? Очевидно, выбор автором стихотворной формы неслучаен: он оказывает прямое влияние на повествовательный прозаический дискурс, делая опыт чтения романа в стихах отличным от опыта чтения как собственно романа, так и других крупных форм нарративной поэзии. Роман как эпический жанр требует от автора романа в стихах воссоздания сложной универсальной реальности при соблюдении норм характерных для поэтического изображения мира. Сама структура романа в стихах вырастает из постоянного преодоления противоречия между условностью стиховой формы и безусловностью жизненных явлений.

Чтобы классифицироваться как стихотворный роман, текст должен одновременно соответствовать характеристикам стиха и романа. Однако, как и стих, роман достаточно трудно определить, поскольку он чрезвычайно многогранен и непостоянен; это жанр, который принимает форму только для того, чтобы снова изменить её. Возникает вопрос: при каких условиях текст может рассматриваться и как роман, и как стихотворение? Несмотря на то, что гибридность литературных жанров является скорее правилом, чем исключением, риторика на протяжении веков выстраивала свои жанровые системы на основании фундаментального различия и даже

discriminates her Lover's early attentions to her, tho' she leaves the manner of his declaring their force very much to the Imagination» (*Seward A. Louisa: a poetical novel, in four epistles. Lichfield: Printed and sold by J. Jackson and G. Robinson in ... London, 1784. P. 3-4*).

противопоставления романа и стиха (роман – это «поэма без метра»⁴⁸⁸). Однако все системы классификаций историчны и служат эстетическим и коммуникативным целям, следовательно, являются динамическими и эмпирическими, а не логическими. По мере того, как в эти противопоставленные друг другу группы входит все большее число членов, они подвергаются переосмыслению или упраздняются. Согласно жанровой теории Ж. Деррида, в отрыве от риторической системы не существует «чистых» форм – все они так или иначе «загрязнены» элементами других жанров. С учетом этого роман должен рассматриваться как «монструозный» жанр, состоящий из переработанных фрагментов-языков других жанров. Следовательно, как только различие прозы и поэзии ставится под сомнение, могут быть опущены формальные различия между романом и другими типами художественного повествования, в том числе поэтическими.

Несмотря на то, что исторически роман как «буржуазная эпопея» Нового времени наследует крупному эпическому жанру в стихах – эпопее, соответственно, находится в пусть и опосредованной, но преемственности лирике, проза до сих пор воспринимается большинством исследователей как одна из немногих устойчивых романских характеристик и является общим местом при рассуждении о романе. Многие крупные теоретики романа – М. М. Бахтин, Х. Ортега-и-Гассет, Я. Уотт – сходятся во мнении, что одной из фундаментальных отличительных черт жанра является то, что он написан в прозе. Этот формальный признак связан с требованием реализма: проза долгое время рассматривалась как знак того, что автор стремится к жизнеподобию. И совершенно очевидно, как показал Уотт, развитие романа в Англии, благодаря ряду обстоятельств ставшей одной из наиболее плодородных почв для жанра, в XVIII веке было связано с развитием прозы, а основу реализма заложили крупнейшие прозаики того времени Дэфо и Ричардсон. Под их пером, считает исследователь, проза утратила большую часть своих литературных или

⁴⁸⁸ *Morhof D. G. Unterricht Von Der Teutschen Sprache und Poesie. Kiel, 1682. /* [deutschestextarchiv.de](https://www.deutschestextarchiv.de): Deutsches Textarchiv (DTA). URL: https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/morhof_unterricht_1682 (accessed: 11.03.23).

поэтических качеств, став неизящной, расплывчатой, повторяющейся и даже вульгарной в интересах создания «непосредственности и близости»⁴⁸⁹ между словом и его предметом. Уотт считает, что Ричардсону и Дефо пришлось изобрести новый тип прозы, потому что в их время «прозаическая норма... оставалась слишком литературной, чтобы быть естественным голосом Молль Флендерс или Памелы Эндрюс»⁴⁹⁰. Роман, по определению исследователя, представляет собой форму, характеризующуюся непоэтической и неэлегантной прозой⁴⁹¹, однако, как убедительно показывает К. Эддисон, несмотря на отчетливую приближенность к нелитературному языку, проза Ричардсона и Дефо все же остается отчетливо «литературной» и не утрачивает своей поэтичности⁴⁹².

Для Бахтина прозаическая форма романа определяется ключевой для теории исследователя идеей полифонизма, базирующейся на дифференциации двух типов повествования – монологического (эпос) и диалогического (роман). Из этого следует, что роман может быть написан исключительно прозой, так как только она удовлетворяет принципу разноречия и делает возможным соединение языков и стилей. Для Бахтина разница между поэтическим и романским словом принципиальна: «всякие попытки перенести на роман понятия и нормы поэтической образности обречены на неудачу. Поэтическая образность в узком смысле, хотя и есть в романе (преимущественно в прямом авторском слове), имеет второстепенное для романа значение. Более того, эта прямая образность очень часто приобретает в романе совсем особые, не прямые функции»⁴⁹³. Заявляя, что роман – прозаический жанр, Бахтин все же признает существование романов в стихах и использует «Евгения Онегина» как яркий пример различия между романским и поэтическим текстами: для произведения Пушкина Бахтин делает исключение, ставя диалогичность романа (автор фактически беседует с героем) выше его поэтической формы.

⁴⁸⁹ *Watt I. The Rise of The Novel. London: Chatto and Windus, Ltd., 1957. P. 28-31.*

⁴⁹⁰ *Ibid. P. 30.*

⁴⁹¹ *Ibid. P. 28–31.*

⁴⁹² *Addison C. A Genealogy of the Verse Novel... P. 25-26.*

⁴⁹³ *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики... С. 410.*

Г. Лукач, который также обычно отличает роман от поэзии, как и Бахтин, делает исключения для таких произведений, как «Евгений Онегин» и «Дон Жуан», называя их «типичными романами». Эти тексты, заявляет он, «хотя и написаны в стихах, принадлежат к числу великих юмористических романов»⁴⁹⁴.

Х. Ортега-и-Гассет, основной тезис которого состоит в том, что роман имеет дело с «реальностью», которая сама по себе «антипоэтична», допускает, что этот жанр может обладать тем, что он называет «лиризмом», «другим источником поэзии»⁴⁹⁵.

Эти частные исключения, которые крупные исследователи романа делают для романа в стихах – и, что не может остаться незамеченным, для романов Пушкина и Байрона, – показательны: различия между прозой и стихом не являются абсолютными.⁴⁹⁶ Несмотря на многовековое упорствование риторики в дифференциации прозы и поэзии, для современного литературоведения вопрос разницы между прозой и стихом остается дискуссионным. Так, произведения таких писателей, как А. С. Пушкин, И. С. Тургенев, Ч. Диккенс, Э. Бронте, Г. Мелвилл и др., за счет ритмичности и образности (отбора лексических средств, так же характерных для поэзии) производят впечатление поэтических.⁴⁹⁷ О романе как о роде поэзии в свое время писал В. Днепров⁴⁹⁸. Прозаическая форма, вероятно, не может быть достаточным или ультимативным критерием для определения романа, поскольку, во-первых, нет никакой абсолютной границы между прозой и поэзией, во-вторых, проза и поэзия не являются взаимоисключающими категориями, наконец, большинство

⁴⁹⁴ *Lukács G. The Theory of The Novel. A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature / Translated from the German by Anna Bostock. London: The Merlin Press 1971. P. 59.*

⁴⁹⁵ *Ортега-и-Гассет Х. Краткий трактат о романе // Вопросы литературы. 1987. №9. С. 169-205.*

⁴⁹⁶ Здесь, однако, нельзя не принять во внимание мнение Ю. Н. Тынянова, для которого проза и поэзия – замкнутые семантические категории, что обуславливает разницу между прозаическим и поэтическим смыслом. Впрочем, ультимативность, с которой он объявляет непроницаемость прозы для поэзии и поэзии для прозы, может быть поставлена под сомнение.

⁴⁹⁷ См., напр., «Динамика стиха и прозы в русской словесности» Ю. Б. Орлицкого, «Проза Пушкина в поэтическом прочтении» В. Шмида.

⁴⁹⁸ *Днепров В. Роман – новый род поэзии / Проблемы реализма. Л.: Советский писатель, 1961. С. 72-153.*

романов в стихах удовлетворяют более важным для романа требованиям – реализму, диалогизму, связи с современностью, соединению разных языков, наличию авторского «я», романного, а не лирического типа героя и т.д.⁴⁹⁹

Н. Мур доказывает, что викторианская повествовательная поэма вбирает в себя всю проблематику современности – начиная от современной жизни и роли поэзии в ней до проблемы личности в обществе, брака и кризиса веры. Исследовательница характеризует такие произведения как «длинная викторианская поэма о современной жизни» («the Victorian long poem of modern life»⁵⁰⁰). По мнению Мур, в викторианскую эпоху три общепринятых ожидания от такой поэмы – это наличие занимательной истории, отказ от языковых условностей, то есть определенное разнообразие стиля, связь с современностью⁵⁰¹. Предпочтение, которое викторианцы отдают современности перед ушедшими эпохами, само по себе является существенным сдвигом в эстетике и свидетельствует о том, что в их сознании современность становится достойным предметом изображения даже в сфере идеального, заслоняя своей важностью прошлое (гегельянский и позитивистский взгляд на прогресс), на которое долгое время в поисках предмета поэзии был устремлен взгляд европейца. В эпоху романизации поэзия открывает для себя современность как источник нового вдохновения и легитимное пространство построения образа. Романное мышление сокращает дистанцию между предметом изображения и словом, таким образом, перед автором романа в стихах больше не стоит проблема несоответствия между поэзией и современной прозаической действительностью. Пушкин, создавая портрет современника и современности в «Евгении Онегине», вводит в свой роман в качестве равноправных элементов множество бытовых деталей, создавая тем самым энциклопедичное

⁴⁹⁹ Кроме того, известно, что гетероглоссия, понимаемая как отличительная черта прозы, характерна для всех барочных жанров, а монологичность, связываемая с поэтическим дискурсом, является отличительной чертой романтической литературы.

⁵⁰⁰ Moore N. *Victorian Poetry and Modern Life: The Unpoetical Age*. London: Palgrave Macmillan London, 2015. 239 p.

⁵⁰¹ цит. по West L. *Verse Novel Research and Reception in the Twenty-First Century / New Scholar: An International Journal of The Humanities, Creative Arts And Social Sciences*. Volume 3. No 2. 2014. P. 113-124.

произведение, зачастую требующее от современного читателя обращения к историко-культурологическому комментарию. Герои поэм Байрона заражены сплином – модной болезнью лондонских денди. Эпистолярный роман в стихах «Любовное путешествие» А. Х. Клафа посвящен путешествию скептика-интеллектуала по революционному Риму 1849 г. и включает фотографическое изображения непримечательных и даже неприятных деталей повседневности. Политические события в романе – не столько фон для любовной линии, эмоционального путешествия героя или его исповеди, сколько самостоятельный сюжет,двигающий повествование и наполненный интеллектуальным и моральными вопросами современной писателю эпохи. Э. Браунинг, героиня которой Аврора Ли сталкивается с социальными противоречиями эпохи, безоговорочно прославляет поэтическую ценность современности, утверждая, что это единственная подходящая тема для поэтов и все аспекты жизни достойны поэзии, в том числе «обычный уродливый людской прах» («common, ugly, human dust»⁵⁰²). К. Патмор, автор критикованного современниками за тривиальность романа в стихах «Ангел в доме» (1854, 1862), посвященного бытовым аспектам любви и брака, видит целью поэзии «сделать видимым божественное значение, лежащее в основе обычного опыта»⁵⁰³, то есть осветить в стихах повседневную рутину взаимоотношений мужчины и женщины.

Такое «обытовление» поэзии, массовое введение в нее деталей повседневности и обсуждения социальных и политических тем проистекает из разрушения канонических представлений о жанрах, где поэзия долгое время считалась сферой идеального, а уделом романной прозы была повседневность. Развитие романа – это, помимо прочего, поступательное снятие запрета на то, какие темы и аспекты человеческой жизни могут быть описаны литературой, какие из них могут попасть в поле зрения искусства. Конкуренция между лирическим и романскими началами в романе в стихах приводит к появлению

⁵⁰² *Browning E. B. Aurora Leigh*. London: J. Miller, 1864. Reprinted: Chicago: Academy Chicago Printers (Cassandra Editions), 1979. / Digital Library Upenn. URL: <https://digital.library.upenn.edu/women/barrett/aurora/aurora.html> (accessed: 27.12.23).

⁵⁰³ цит. по *Bose A. The early Victorian verse-novel*. USA: R. West, 1977. P. 48.

произведений с «радикальной энергией» (Д. Феллуга), способствующих дальнейшему распространению романизации в поэзии.

5.2. Прозаизация поэтического языка в поэме «Дон Жуан» Дж. Г. Байрона

Итак, роман в стихах как результат романизации поэмы отличается от последней усложненной структурой повествования, романским типом героя и сюжета, специфическим статусом автора (автор как герой повествования) и формообразующими, динамическими отношениями стиха и прозы. Памятуя об обозначенных чертах жанра, сосредоточим наше внимание на одном из аспектов романизации лирики, а именно пародии. Пародия на канонические высокие жанры, их травестия – неотъемлемая часть литературного процесса в периоды, предшествующие выходу романа на ведущее место в жанровой системе; они предвосхищают, подготавливают и сопровождают роман, в предроманную эпоху выступая пробными шарами или ранними признаками романизации литературы (М. М. Бахтин называет их «этюдами к роману»), в романную – экспериментальными моделями-отростками от магистральной линии развития реалистического романа. Пародия оказывается невозможна без революционной по своему духу идеи взаимодействия и взаимопроникновения жанров и потому не заявляет о себе широко в эпохи господства жестких, неподвижных риторических систем.

Роман – это гетерогенная структура, его композиционная форма требует объединения разных типов художественных (и нехудожественных) языков для создания диалогической атмосферы. Автор романа не пытается очистить текст от других, как бы чуждых ему жанров, напротив, он адаптирует другие жанры в согласии со своей стратегией создания жизнеподобного и потому разноречного, представленного множеством голосов-сознаний повествования. Кроме того, по Бахтину, существует особая группа жанров (исповедь, дневник, путевые

заметки, биография, письмо и ряд других), которые играют значимую роль в построении романа, иногда не просто входя в роман как его структурные компоненты, но непосредственно определяя форму романа в целом, создавая типы романов, получившие свое название-определение по таким жанрам (роман-исповедь, роман-дневник, роман в письмах и т. д.).

Прежде, чем перейти к анализу поэмы, примем во внимание слова каноника в главе XLVII первого тома романа «Дон Кихот», критикующего рыцарские романы: «Я не видел ни одного рыцарского романа, который составлял бы целое тело со всеми его членами, так что середина соответствует началу, а конец – началу и середине, вместо этого они состоят из такого количества членов, что больше похоже на то, что их цель – создать химеру или монстра, а не пропорциональную фигуру»⁵⁰⁴. Здесь Сервантес имеет в виду поздний *romance* – гиперпластический, разросшийся вонне формы, находящийся на грани жанрового распада, еще не трансформировавшийся в роман, но готовый к перерождению, проникнутый импульсом романизации. В прямом смысле слова чудовищная, химерическая гибридность, от которой избавляется каждый новый канон, переопределяя и перераспределяя жанры, есть не что иное, как истинная форма-суть романа. Всякое внесение изменений в каноническую форму критично и в перспективе затрагивает всю систему, нарушая заданное риторикой равновесие. Перенос одного литературного элемента из одной системы и введение его в другую является переменной значения, также лежащим в основе приема пародии, предполагающего помимо прочего смещение контекста (Ю. Н. Тынянов: «каждый отрыв какого-либо литературного факта от одной системы и введение его в другую является такой же частичной переменной значения»⁵⁰⁵). Роман, поглощая другие жанры,

⁵⁰⁴ «No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio, sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada» (*Cervantes de M. Don Quijote de la Mancha / Centro Virtual Cervantes*. URL: <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm> (accessed: 11.01.24)).

⁵⁰⁵ Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 294.

адаптирует их к себе, очевидно затрагивая их семантику и разрушая единство стиля. В связи с этим проблема пародийности представляется нам одной из центральных в анализе поэтики романа в стихах.

Несмотря на то, что за «Евгением Онегиным» в отечественном литературоведении закрепилось представление как о первом романе в стихах в европейской литературе, А. С. Пушкин был обновителем жанра, продолжившим процесс романизации поэмы, начавшийся до него. Главным предшественником Пушкина был Дж. Г. Байрон, чей «Дон Жуан», опубликованный частями между 1819 и 1823 гг., безусловно, стал важнейшим из ранних текстов этой традиции и оказал непосредственное влияние на дальнейшее развитие жанра, в том числе на появление у Пушкина идеи собственного романа. П. А. Вяземский, осмысляя влияние, оказанное Байроном на современников, писал следующее: «Кажется, в нашем веке невозможно поэту не отзываться Байроном, как романисту не отозваться Вальтер Скоттом»⁵⁰⁶.

«Дон Жуан» Байрона, жанровая атрибуция которого составляет одну из проблем литературоведения⁵⁰⁷, представляет собой многожанровое образование: в нем находим следы рыцарского, плутовского и готического романов, биографии, историографии, сатиры, путешествия и др., а также ссылки на такие нелитературные жанры, как религиозная литература,

⁵⁰⁶ Московский телеграф: науч.-лит. журн. изд. Н. А. Полевым. Ч. XIV. №5. Москва: в Университетской Типографии, 1827. С. 195.

⁵⁰⁷ В то время как М. М. Бахтин и Г. Лукач рассматривают «Дон Жуана» как романизированный жанр, а переводчики Г. Шенгели и Т. Гнедич прямо называли его романом, британское литературоведение предпочитает обозначать его как лирическую поэму. Сам Байрон обозначал свое произведение как *epic, chronicle, history, epic satire* или просто *poem*. Впрочем, нарративность произведения и его несовпадение с жанром поэмы хорошо осознавались современниками: уже в 1830 г. Дж. Галт предлагает определять «Дон Жуан» как поэтический роман (*Galt J. The Life of Lord Byron (1830) / lordbyron.org: Lord Byron and his Times. URL: <https://lordbyron.org/contents.php?doc=JoGalt.1830.Contents> (accessed: 26.12.23)*). Мы будем использовать в отношении произведения понятие «поэма» с оглядкой на ее романизированный характер. Подробнее о жанровой номинации поэмы см. *Чернышев М. Р. К проблеме жанровой номинации «Дон Жуана» Байрона в отечественном литературоведении // Западный пушкинизм и российский байронизм: проблемы взаимосвязей. Материалы XIX Международной конференции Российской ассоциации преподавателей английской литературы (Москва – Михайловское, 1-5 июля 2009). 2009. 200 с.*

юридические законы, путевые заметки и т. д.⁵⁰⁸ Неоднородность жанровой структуры поэмы неоднократно признавалась самим автором и даже заявлялась в качестве художественного намерения. Представляется, что «Дон Жуан» – это прежде всего насмешливая пародия на эпическую поэму, сатирический эпос, адаптирующий высокий стиль героического эпоса к повествованию о тривиальных событиях, в центре которых находится антигерой. В XVII веке он активно использовался сторонниками классики «древними» («спор о древних и новых»), чтобы подчеркнуть негероический характер современной эпохи, подвергая плохо замаскированные современные события эпической стилизации (например, роман Н. Буало «Le Lutrin» (1674–1683) и его более поздний английский вариант «Battle of the Books» (1704) Дж. Свифта, «The Rape of the Lock» (1712-1714) А. Поупа, «The Nasty Pudding» (1793) Дж. Барлоу). Заявление Байрона, что его роман – это «сатирический пародийный эпос... столь же соответствующий духу наших дней, как «Илиада» соответствовала временам Гомера»⁵⁰⁹, как и выбор легендарного соблазнителя в качестве главного героя, сообщает его отношение к современной роли поэзии: только пародийный эпос и возможен в непоэтическое время. Уже сама форма стиха, октава, в которой написана поэма, – размер, в итальянской поэзии традиционно используемый для лёгких, юмористических тем и потому ассоциированный с живостью и несерьезностью изложения, – позволяет не только находить оригинальные рифмы и вводить прозаизмы, но и служит определенному расслаблению всей системы стихотворения (сам Байрон характеризует выбранный слог как «простой честный стих» – «honest simple verse») и заявляет в одном из писем, что его произведение – это «игривая сатира, в которой настолько мало поэзии, насколько это возможно»⁵¹⁰⁵¹¹. Используемый тип рифмы интересен по своей

⁵⁰⁸ Bone D. The Cambridge Companion to Byron. Cambridge: Cambridge UP, 2004. P. 11.

⁵⁰⁹ Robertson R. Mock Epic Poetry from Pope to Heine. Oxford: Oxford UP, 2009. P. 332.

⁵¹⁰ «...a playful satire, with as little poetry as could be helped, was what I meant». Цит. по The Works of Lord Byron // Vol. 6. Don Juan / Ed. Ernest Hartley Coleridge, M.A. – London: John Murray; New York: C. Scribner's sons, 1905. P. 16.

⁵¹¹ Более ранняя поэма и своего рода подготовка к «Дон Жуан» «Беппо» (1818) также разделяет эту прозаическую вольность: в ней встречаются поистине филдинговские «кетчуп» и «соус чили». Позднее октава также будет использована Пушкиным в композиции шуточной

структуре еще и тем, что представляет собой восемь ямбических строк, где две последние строки с двойной рифмой заключают в себе некое суммирование всей строфы, у Байрона – насмешливое или ироническое, например: «'T is strange – the Hebrew noun which means “I am”, The English always use to govern “d—n”»⁵¹². Схожим образом работает онегинская строфа, на «перелом» которой в двух последних строках, содержащих пародийное разрешение, указывал еще В. Б. Шкловский: «Там некогда гулял и я, Но вреден север для меня»⁵¹³).

В поэме поразительным образом соседствуют по-настоящему драматические и лирические сцены любовных признаний, смерти от разбитого сердца, штурма крепости, каннибализма и войны и комичные сцены с переодеваниями и прятанием в кровати любовницы, а также множество предметов быта («чулки, тапочки, щетки, расчески»⁵¹⁴). Даже ночные горшки становятся полноправными объектами авторского внимания: «Иные заглянули под кровать И там нашли... не то, чего хотели»^{515 516}. Соединение разных стилистических регистров – средство достижения комического эффекта, который был одной из целей Байрона («Неужели вы полагаете, что у меня могло быть какое-то намерение, кроме как хихикать (самому) и заставлять хихикать (других)?»⁵¹⁷), но не только. Такое соотнесение «высокого» и «низкого» позволяет усомниться в адекватности существующей иерархии объектов

поэмы «Домик в Коломне» (1830), ритмически приближающейся к прозаической речи, поскольку ее синтаксис выходит за границы стихотворения.

⁵¹² *Lord Byron. Don Juan: In Sixteen Cantos, with Notes. Halifax: Millner and Sowerby, 1837 / gutenber.org: The Project Gutenberg. URL: <https://www.gutenberg.org/files/21700/21700-h/21700-h.htm> (accessed: 23.12.23).*

⁵¹³ *Шкловский В. Б. Пушкин и Стерн / Очерки по поэтике Пушкина. Берлин: Эпоха, 1923. С. 215.*

⁵¹⁴ Не можем игнорировать параллель с пушкинским «Гребенки, пилочки стальные, Прямые ножницы, кривые И щетки тридцати родов И для ногтей и для зубов» (*Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах : Том 5... С. 20*).

⁵¹⁵ «Under the bed they search'd, and there they found – No matter what – it was not that they sought» (*Lord Byron. Don Juan: In Sixteen Cantos, with Notes... URL: <https://www.gutenberg.org/files/21700/21700-h/21700-h.htm> (accessed: 23.12.23)*).

⁵¹⁶ Здесь и далее цит. по изданию *Байрон Дж. Г. Дон Жуан // Джордж Гордон Байрон. Собрание сочинений в четырех томах. Том 1. / Перевод Т. Гнедич. М.: Правда, 1981. 49-567 с. / Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. URL: <https://lib.ru/POEZIQ/BAJRON/donjuan.txt> (дата обращения: 24.12.2023).*

⁵¹⁷ «Do you suppose that I could have any intention but to giggle and make giggle?» Цит. по *The Works of Lord Byron // Vol. 6. Don Juan... P. 16.*

изображения: все может быть уравнено в неэпическую эпоху. Хотя обилие объектов, персонажей и сюжетных поворотов может создавать впечатление хаотического нагромождения, оно – часть замысла по созданию произведения настолько полного и всеобъемлющего, насколько полна и всеобъемлюща сама жизнь в представлении автора. В. Скотт писал применительно к поэме, что ею Байрону удалось «охватить все темы человеческой жизни и озвучить все струны божественной арфы, от самых незначительных до самых мощных и потрясающих сердце тонов»⁵¹⁸. Это ранний признак стремления литературы к той тотальности, для которой будет найден адекватный способ изображения в классическом романе XIX века.

Обратимся к другому признаку травестии в поэме. Хорошо известно, что традиционным эпическим приемом, используемым в зачине, является обращение к музам в высоком языковом регистре. У Байрона в качестве муз, к которым он обращается в посвящении не за поддержкой, но с язвительной насмешкой, предстают современники автора поэты-лейкисты («Народ вы жалкий, хоть поэты все же»⁵¹⁹). Язык этой жесткой сатиры, направленной против «эпических ренегатов» Вордсворта, Саути, Кольриджа, не находится в высоком регистре; напротив, о чем прямо заявляет автор, с первых страниц устанавливая связь своего текста с традицией английского социального романа, эта сатира адаптирует к литературе разговорную речь сходным образом, как это делают романисты Смоллет и Филдинг («Но все равно – уступчив нравом я! Я знаю: Смоллет, Прайор, Ариосто И Фильдинг – эта славная семья – Стеснялись мало, выражались просто»⁵²⁰). Протест против поэтов озерной школы, которых автор обвиняет в чрезмерной серьезности, творческой косности и неспособности масштабно мыслить («Но все-таки пора бы перестать За океан

⁵¹⁸ «...has embraced every topic of human life, and sounded every string of the divine harp, from its slightest to its most powerful and heart-astounding tones» (Ibid. P. 19).

⁵¹⁹ «You're shabby fellows – true – but poets still» (*Lord Byron. Don Juan: In Sixteen Cantos, with Notes...* URL: <https://www.gutenberg.org/files/21700/21700-h/21700-h.htm> (accessed: 23.12.23)).

⁵²⁰ «T is all the same to me; I 'm fond of yielding, And therefore leave them to the purer page Of Smollett, Prior, Ariosto, Fielding, Who say strange things for so correct an age» (Ibid).

озера принимать»⁵²¹), не что иное, как протест против упадка поэзии, призыв оживить и актуализировать ее, прояснить природу и назначение поэзии во время, когда неясность в этом вопросе достигла критического состояния. В этом смысле романная традиция видится Байрону в качестве возможного источника для обновления языка поэзии.

В «Хронологии Байрона» Н. Пейдж отмечает, что в письме к Б. У. Проктеру Байрон описывает свое произведение как «сатиру на всевозможные привязанности (аффекты), смешанную с некоторым облегчением, которое дают серьезные чувства и описания»⁵²². Необходимость «облегчения» – это осознание автором потребности читателя в том, чтобы повествование было увлекательным, то есть, по сути, разделяло с романом его досуговый характер. Совершенно очевидны в «Доне Жуане» пикарескные черты, соединяющие его с традицией в высшей степени развлекательного плутовского романа, в особенности, романа Г. Филдинга «История Тома Джонса, найденыша», в центре которого также находится история привлекательного и несколько пассивного молодого человека, в которого влюбляется каждая встреченная им женщина⁵²³. Этот герой не является эпическим, хотя и показывает свою храбрость в любви и на войне, и вполне соответствует роману, который, согласно Бахтину, обмирщает эпопею, наполняя ее карнавальным смехом.

Авантюрный сюжет «Дона Жуана» связан с другой его жанровой стороной – романом-путешествием. Мотив путешествия Жуана является сюжетообразующим и соответствует представлениям о климатическом детерминизме, господствовавшем в конце XVIII – начале XIX вв., чей основной постулат гласил, что климат является причиной расовых и цивилизационных различий между народами. Дон Жуан начинает свое путешествие на юге, свет и

⁵²¹ «There is a narrowness in such a notion, Which makes me wish you'd change your lakes for Ocean» (Ibid).

⁵²² Page N. *A Byron Chronology*. London: Palgrave Macmillan London, 1988. P. 85.

⁵²³ «“Том Джонс” Филдинга – это книга, которую Байрон хорошо знал и с которой... поэма Байрона имеет очевидную связь» (Stephenson J. R. *William A. Henry Fielding's Influence on Lord Byron: Diss.* Texas Technological College, 1973. P. 9).

тепло которого ассоциированы со страстью и свободой, а заканчивает его на севере, холод которого способствует появлению сдержанной, заторможенной и жестокой натуры. Это географическое перемещение подчиняет себе развитие как сюжета, так и героя: выходец из Испании, Дон Жуан из свободного невинного пикаро, кочующего от дуэли к будуару, трансформируется в зрелого разочарованного героя, сталкивающегося с неприглядными сторонами жизни. Он путешествует с юга на север, то есть метафорически от сердца к голове, и в Англии приходит к некоему практическому, трезвому состоянию ума – «sober reason». В этом отношении роман, рассказывающий о воспитании чувств, о научении героя (хоть и весьма специфическом – читатель наблюдает за становлением соблазнителя), может быть обозначен как иронически переосмысляющий Bildungsroman. В отличие от принятой в романе воспитания модели развития героя, оканчивающегося социальным и нравственным формированием его личности, возмужание Жуана хоть и заканчивается (в пределах известного текста) приходом от чувства к рассудку, дополнительно наделяет героя разочарованием и сплином.

«Подрывной» (Д. Феллуга) характер романа в стихах проявился в байроновском ревизионизме легенды о Доне Жуане, до него представленной в пьесах «Севильский озорник, или Каменный гость» (1630) Тирсо де Молина, «Каменный гость» Джачинто Андреа Чиконьини, (1665) «Дон Жуан, или Каменный пир» (1665) Мольера и «Разрушенный распутник» (1676) Томаса Шедвелла, либретто к опере Моцарта «Дон Жуан» (1787) Лоренцо да Понте. Байрон заявляет в начале поэмы, что ему нужен герой, но, поскольку зачастую новые герои на поверку оказываются негодными, он выбирает персонажа знакомого читателю – «нашего старого друга Дона Жуана»⁵²⁴. Взяв имя, Байрон, конечно, позаимствовал и обладающий высоким интерпретативным потенциалом образ, который был охарактеризован им как «ужасная фигура...

⁵²⁴ «our ancient friend Don Juan». *Lord Byron. Don Juan: In Sixteen Cantos, with Notes...* URL: <https://www.gutenberg.org/files/21700/21700-h/21700-h.htm> (accessed: 23.12.23).

титана воплощенного зла, подобие греха во плоти»⁵²⁵. Однако в отличие от достаточно однозначной трактовки легенды авторами XVII-XVIII вв. (Дон Жуан как архетипичный злодей, безжалостный соблазнитель и грешник), байроновский Жуан становится символом человеческой противоречивости, сочетая противоположные черты характера: он одновременно соблазнитель и соблазненный, равнодушный к покаянию и кающийся грешник, распутник и апостол свободы⁵²⁶.

Байрон в соответствии со своими эстетическими представлениями, унаследованными от романистов Просвещения, делает своим героем личность если не заурядную, то, конечно, лишенную и масштаба, и трагизма. Заместить этого Жуана в романе как будто не составляет труда, о чем автор прямо заявляет в самой первой песне. Это заявление – с одной стороны, разоблачение функциональности персонажа, его литературности, и шире – сделанности текста, – с другой стороны, указание на то, что в центре повествования может оказаться любая «средняя личность», поскольку самым романским образом сама жизнь с ее перипетиями и избыточностью оказывается в центре повествования. Неоднократно подчеркивалось, что байроновский Жуан – пассивный протагонист (особенно в эпизодах, не связанных с обольщением женщин), который не ищет приключений, а помимо воли вовлекается в них, который не столько храбр, сколько бессилен, скорее остроумен, чем умен, а его единственным бескорыстно-отважным поступком за всю поэму становится спасение девочки-турчанки во время штурма Измаила. Напротив, персонажи, окружающие Жуана, в особенности женщины, обладают большей субъектностью, а судьбою героя управляют некие силы, с которыми он не в состоянии совладать. Жуан больше показан в действии, чем в рефлексии, переживая приключения, он остается оппортунистом («Не будучи философом доселе, Не думал о морали мой герой, Притом в толпе красавиц, в самом деле,

⁵²⁵ «terrible figure... of the Titan of embodied evil, the likeness of sin made flesh». Цит. по *Selections from the Works of Lord Byron / Edited and prefaced by Algernon Chas. Swinburne. London: Ward, Lock, 1885. P. 26.*

⁵²⁶ *Stephenson J. R. William A. Henry Fielding's Influence on Lord Byron... P. 4.*

Он не нашел по вкусу ни одной Он был слегка *blase*: ему успели Испортить сердце праздною игрой; Тщеславия не знал он, слава богу, Но чувства в нем остыли понемногу.»⁵²⁷). Вместе с тем этот Жуан – уже не шаблонный характер: он любовник и соблазнитель, что соответствует легенде, но он также способен влюбиться (Гайдэ), может быть соблазнен более опытной женщиной (донна Юлия), а может отвергнуть – пусть и временно – ухаживания (Гюльбеяз). Он одинок и под конец романа разочарован, ему свойственен, как и большинству героев автора, сплин.

Байроновский Дон Жуан выходит за пределы готового характера и превращается в героя, который по ходу повествования экспериментирует с различными личинами и полностью не совпадает с назначенной ролью. Похожая трансформация происходит с Онегиным, для которого Дон Жуан является лишь одной из ролей, которую он играл до начала романа и которую он вновь примеряет на себя в деревне, соблазняя Ольгу; эта роль быстро вызывает в нем скуку, так как, будучи очеловеченным героем, он более не способен полностью отождествить себя с готовым характером: Онегин подчеркнуто больше своего предшественника. Ю. М. Лотман, рассматривая литературные маски Онегина и противоположные взгляды современников на прототипы героя, делает следующий вывод: «Уже колебание между этими тремя взглядами на героя, в соединении с тем, что каждая из этих позиций выступает в освещении авторской иронии, создает ожидание чего-то более широкого, чем любое из данных объяснений»⁵²⁸. Поскольку роман стремится к более сложной модели человека, чем принятая в до-романной литературе, в нем подлинным сюжетом становится не череда внешних событий, но сюжетное развертывание внутреннего мира героя⁵²⁹. Онегина можно рассматривать как эволюцию образа

⁵²⁷ «But Juan was no casuist, nor had ponder'd Upon the moral lessons of mankind... A little 'blase' – 't is not to be wonder'd At, that his heart had got a tougher rind: And though not vainer from his past success, No doubt his sensibilities were less» (*Lord Byron. Don Juan: In Sixteen Cantos, with Notes...* URL: <https://www.gutenberg.org/files/21700/21700-h/21700-h.htm> (accessed: 23.12.23)).

⁵²⁸ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова – Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. С. 87.

⁵²⁹ То, что отличительная черта романа – интерес к внутреннему опыту личности, осознавалось уже в начале XIX века и русской литературой. А. И. Галич в «Опыте науки и

Дона Жуана и разрешение кризиса взаимоотношений Пушкина с байроническим героем.

Рассказчик в поэме Байрона – фигура не совсем новаторская. Он не смыкается с героем и держит определенную дистанцию, позволяющую оценивать поступки героя и говорить о его чувствах скорее в форме догадок⁵³⁰, а также любит рассказывать читателю свою собственную историю и давать «лирические, философические, злободневные» (Вяч. Иванов) комментарии на самый широкий спектр тем, создавая в произведении дополнительную сюжетную линию. Похожего повествователя встречаем у Г. Филдинга, Т. Смоллета и особенно у Л. Стерна, известного применением дигрессивного способа повествования в романе «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», получившего название «шендизм». Однако отступления Стерна от сюжетной линии, несмотря на их внезапный и неочевидно обоснованный характер, имеют непосредственную связь с нею, так или иначе способствуя развитию сюжета или расширению представлений читателя о мире и героях романа, в то время как байроновские отступления зачастую никак не связаны с повествованием, или, точнее, это связь другого, внесюжетного плана. Байроновский словоохотливый нарратор⁵³¹ прекрасно осознает, что задерживает развитие действия, и неоднократно признает этот недостаток своей натуры, но как бы не в состоянии удержаться от пространных, несоотнесенных с событиями поэмы комментариев: «Но я грешу обильем отступлений, А мне пора приняться за рассказ; Такому водопаду рассуждений Читатель возмущался уж не раз. Теряя нить забавных приключений, Я прихожу в парламентский экстаз, – Мне в

изящного» (1825) так определял особенность романа как эпического жанра: «Роман есть история героя, которая в его лице сосредотачивает всю занимательность» (*Галич А. И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2-х т. Т. 2. М.: «Искусство», 1974).*

⁵³⁰ Результатом этого становится появление новых типов автора и героя, связанных романскими отношениями.

⁵³¹ Ср. пушкинское «Но полно прославлять надменных *Болтливой* лирою своей» (*Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах: Том 5... С. 24).*

сторону увлечься очень просто»⁵³². Рассказчик может увлечься собственными размышлениями и надолго оставить своих героев, как это происходит, например, в сцене ночного свидания юного Жуана с донной Юлией, когда автор решает заменить описание происходящих событий на двенадцатистрофное стихотворение. Эта вставка примечательна тем, что она начинается как типичное лирическое стихотворение романтической эпохи, посвященное переживанию любовного чувства, с соответствующим повторяющимся зачином: «Отраднo...» (в оригинале – «Сладкo...»). Однако четвертая строфа своим началом «Отраднo нежданно узнать О смерти старца, чье существованье Нас, молодежь, заставило вздыхать О презрительной сумме завещанья»⁵³³ меняет настроение отрывка на ироническое. Далее стихотворение продолжается темой грехопадения и, наконец, размышлением о человеческой природе («Человек – странное животное...»⁵³⁴), чтобы вновь его лирическое настроение было нарушено вторжением прозаизмов – гильотины, вакцинации, картофеля, машин – и размышлением о последних изобретениях человечества. Наконец, в последней строфе этого отступления рассказчик снова возвращается к стилизации поэтической речи, однако, теперь строфа выглядит как пародия на романтическую поэзию:

«Непостижимо слово “человек”!
И как постичь столь странное явление?
Пожалуй, сам он знает меньше всех
Своих земных путей предназначенье.
Мне очень жаль, что наслажденье – грех,
А грех – увы! – нередко наслажденье.

⁵³² «But let me to my story: I must own, If I have any fault, it is digression – Leaving my people to proceed alone, While I soliloquize beyond expression» (*Lord Byron. Don Juan: In Sixteen Cantos, with Notes...* URL: <https://www.gutenberg.org/files/21700/21700-h/21700-h.htm> (accessed: 23.12.23)).

⁵³³ «Sweet is a legacy, and passing sweet
The unexpected death of some old lady
Or gentleman of seventy years complete,
Who 've made 'us youth' wait too-too long already
For an estate, or cash, or country seat». Ibid.

⁵³⁴ «Man 's a strange animal...». Ibid.

Любой из нас идет своим путем,
Живет и умирает... А потом?»⁵³⁵

Здесь поэтический отрывок снова обрывается, так как маска пародии приподнимается, и голос рассказчика резко меняет интонацию, как бы становясь собой: «Ну что “потом”? Ни вы, ни я не знаем. Спокойной ночи! Ждет меня рассказ»⁵³⁶. Но затем рассказчик снова надевает маску и продолжает:

«Стоял ноябрь, туманы нагоняя;
Надвинув башлыки до самых глаз,
Белели горы. В скалы ударяя,
Ревел прибой. И в очень ранний час,
Покорное режиму неизменно,
Ложилось солнце – скромно и степенно.
Была, как часовые говорят,
“Глухая ночь”, когда кричит сова,
И воеет ветер, и в печи горят
Приветливо и весело дрова
И путника усталого манят,
Как солнечного неба синева...
(Люблю огонь, шампанское, жаркое,
Сверчков, и болтовню, и все такое!)»⁵³⁷.

⁵³⁵ «Man 's a phenomenon, one knows not what,
And wonderful beyond all wondrous measure;
'T is pity though, in this sublime world, that
Pleasure 's a sin, and sometimes sin 's a pleasure;
Few mortals know what end they would be at,
But whether glory, power, or love, or treasure,
The path is through perplexing ways, and when
The goal is gain'd, we die, you know – and then...». Ibid.

⁵³⁶ «What then? – I do not know, no more do you – And so good night. – Return we to our story». Ibid.

⁵³⁷ «'T was in November, when fine days are few,
And the far mountains wax a little hoary,
And clap a white cape on their mantles blue;
And the sea dashes round the promontory,
And the loud breaker boils against the rock,
And sober suns must set at five o'clock.

Этот фрагмент в свернутом виде содержит эстетический замысел произведения. Во-первых, пародия на романтическую лирику появляется потому, что к моменту написания «Дона Жуана» ее слог, темы и образы сделались настолько неощутительными, что стало возможно подвергнуть их осмеянию. Во-вторых, введением прозаизмов Байрон нарушает единство поэтического дискурса и тем самым оживляет его. В-третьих, последняя строфа – пародия на поэзию романтиков, но намеренно неказистая, ее лексические средства заметно уступают в живописности и оригинальности первым трем строфам, а сравнения очевидно банальны: «наслаждение – это грех», «грех – это наслаждение». Наконец, две последующие строфы колеблются между высокими и низким слогом, причем как истинно авторский голос здесь опознаются именно непоэтические фрагменты, интонационно напоминающие живую нелитературную речь: «What then? – I do not know, no more do you – And so good night. – Return we to our story» и «I 'm fond of fire, and crickets, and all that, A lobster salad, and champagne, and chat». За фразой «Возвращаемся к нашей истории» следует стилизованное поэтическое слово, автор как будто вынужденно переключается в режим повествования, существующий по известным читателю законам, то есть имеющий узнаваемые композицию, ритм, набор лексических средств, то есть стиль. Прежде, чем перейти к истории Жуана, он вынужден дать экспозицию и обрисовать декорации, обнажая сделанность истории. Эта поэтическая заготовка кажется скучной и самому автору, что следует из того, что пять строк начинаются однообразным «И...», имитирующим монотонное перечисление не интересующих автора предметов, которые, тем не менее, в представлении романтической литературы должны наличествовать в описании любовного свидания: дальние горы, море, шум

'T was, as the watchmen say, a cloudy night;
No moon, no stars, the wind was low or loud
By gusts, and many a sparkling hearth was bright
With the piled wood, round which the family crowd;
There's something cheerful in that sort of light,
Even as a summer sky 's without a cloud:
I 'm fond of fire, and crickets, and all that,
A lobster salad, and champagne, and chat». Ibid.

волн, закат. В этом фрагменте удивительно компактным образом происходит развенчание существующих поэтических языка и приемов, своеобразная депоэтизация поэзии.

Авторские отступления у Байрона антипоэтичны. Пушкин считал, что «роман требует болтовни»⁵³⁸, трактуя жанр в категориях устной нелитературной речи; «болтовня», то есть многословное, пространное и непоэтичное повествование, должна имитировать живую спонтанную речь, выходящую за пределы художественного текста, и создавать иллюзию присутствия, делая читателя доверенным слушателем рассказа автора. Лотман рассматривает переход от поэтического типа повествования к прозаическому как семантико-стилистический слом, смену интонации повествования и надстройку над стихотворной структурой, в результате чего «болтовня» представляет собой структуру структуры⁵³⁹. Сюжет в романе Байрона сломан и дигрессивен, как в «Тристраме Шенди»: он регулярно отклоняется от траектории, задерживаясь авторскими вторжениями (В. Б. Шкловский: «отступления врезаются в тело романа и оттесняют действия»⁵⁴⁰). Отступления – основная форма авторского участия в «Доне Жуане», которое может быть выражено в виде краткого вторжения-комментария, стилизованного «я», взаимодействующего с героем и являющегося в этом случае частью сюжета, авторских раздумий и «философствований», «профессиональных» тем, касающихся вопросов написания романа. Заметим здесь, что еще большей романизации образ автора подвергается у Пушкина, где рассказчик также не является активным участником событий, а лишь периферийным обитателем описываемых места и времени, мир которого, впрочем, неоднократно пересекается с миром героя (если у Байрона автор встречает Жуана в сцене, где тот выливает на него помои, то пушкинский рассказчик состоит с Онегиным в приятельских отношениях, которые в том числе проявляются во взаимопроникновении сознаний).

⁵³⁸ Цит. по Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960-1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 425.

⁵³⁹ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова... С. 39.

⁵⁴⁰ Шкловский В. Б. Пушкин и Стерн... С. 210.

Несмотря на то, что полной автономии сознание героя не получает ни в одном из произведений, Байрон и Пушкин позволяют голосу рассказчика периодически сливаться с голосом персонажа, иногда передавая последнему статус рассказчика в письмах, стихах и диалогах, иногда посредством сложного и порой неочевидного переплетения точек зрения в одной фразе, тем самым отказываясь от «претензий на то, чтобы сформировать прямо, с монологической определенностью свое миропонимание, свое мироотношение»⁵⁴¹. Таким образом, авторская позиция, соотносясь с «чужим» голосом, охватывая его, отказывает себе в доминантной роли, усложняется и получает возможность по-новому решать проблему мимезиса.

Количество входящих в поэму жанров создает впечатление энциклопедичности произведения, словно автор задался целью представить в поэме все существующие в поле литературы готовые формы речи. Игра Байрона с чужим словом – готовыми литературными моделями, которые в момент написания поэмы кажутся устаревшими, – заключается в высвечивании их неактуальности и дисфункциональности. Ироническая игровая дистанция по отношению к чужому слову, совмещение жанровых дискурсов, пародия, устанавливающая «фамильярный» контакт с жанрами и несущая в себе заряд развенчания и обновления, оживляют язык поэзии. Из пародии на эпос о Доне Жуане поэма выросла в широкую картину современного Байрону общества и, наконец, самой окружающей действительности. Между полюсами серьезности и комизма, «высокого» и «низкого» поместилось все бытийное разнообразие. В силу своего невероятного жанрового, языкового, содержательного (тематического) разнообразия «Дон Жуан» становится беспрецедентно влиятельным текстом, стилистическое богатство которого позволяет другим авторам долгое время черпать из него приемы. В контексте исторической поэтики романа «Дон Жуан» Байрона выступает одним из ключевых звеньев

⁵⁴¹ Скобелев В. П. М. М. Бахтин и Ю. Н. Тынянов (к теории пародии) // Ирония и пародия: межвуз. сб. науч. ст. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Самар. гос. ун-т, Отд. филол. и междисциплинар. исслед. Самар. науч. центра РАН; (под ред. С. А. Голубкова, М. А. Перепелкина, В. П. Скобелева). 2004. С. 19.

между просветительским романом Филдинга, с одной стороны, и романом Пушкина – с другой.

5.3 Пародия и жанровое разноречие в романе «Евгений Онегин» А. С. Пушкина

В 1820-х гг. в русской литературе складывается представление об исчерпанности просветительских и романтических художественных принципов, на фоне дискредитации литературности (В. Б. Шкловский: «Формы поэзии уже холодели»⁵⁴²) формируется запрос на искусство нового толка, в первую очередь прозаическое. «Евгений Онегин», как и «Дон Жуан», ключевое произведение национальной и европейской литературы, появившееся на фоне смены типа поэтики и, подобно роману Байрона, ставшее одним из самых глубоко исследованных текстов этого времени. При рассмотрении романа Пушкина с точки зрения процессов прозаизации и романизации исследователи обычно обращают внимание на такие аспекты этих явлений, как образ автора и героя, функционирование прозаизмов, диалогичность, особенности системы точек зрения, интертекстуальность и др. Поскольку в отечественном литературоведении существует огромное количество исследований, посвященных поэтике романа, мы ограничимся в этом параграфе развитием нескольких соображений, которые кажутся существенными для нашего исследования. Принимая во внимание разработанные аспекты изучения романа и учитывая, насколько это возможно, широчайшую методическую базу, мы сосредоточим наше внимание на нескольких аспектах, по нашему мнению, важных для понимания степени и характера вовлеченности пушкинского романа в процессы романизации лирики 20-30 гг. XIX века.

⁵⁴² Шкловский В. Б. Пушкин и Стерн... С. 219.

«Евгений Онегин», создававшийся с 1823 по 1831 г., может быть охарактеризован как роман становящийся: известно, что за долгое⁵⁴³ (по меркам автора) время написания романа в стихах «в роде Дон-Жуана»⁵⁴⁴, Пушкин неоднократно менял и развивал свой замысел, осваивая новую жанровую форму параллельно с принципами и приемами реалистического письма. Так, например, первое упоминание жанра будущего романа содержится в письме Вяземскому, датированному 4 ноября 1823 г.: «Что касается до моих занятий, я теперь пишу не роман, а *роман в стихах* – дьявольская разница»⁵⁴⁵. Впрочем, на начальном этапе Пушкин продолжает называть свое произведение поэмой (16 ноября того же года А. А. Дельвигу: «Пишу теперь новую *поэму*, в которой забалтываюсь донельзя»⁵⁴⁶. 1 декабря А. И. Тургеневу: «...я на досуге пишу новую *поэму* «Евгений Онегин», где захлебываюсь желчью»⁵⁴⁷). В переписке 1824 г. он называет свое произведение «пестрыми строфами романтической поэмы»⁵⁴⁸ (май 1824 г. В. К. Кюхельбекеру), написанным «строфами едва ли не вольнее Дон Жуана»⁵⁴⁹ (8 февраля 1824 г. А. А. Бестужеву-Марлинскому). В 1825 г. в предисловии к первому печатному изданию первой главы он характеризует его как «большое стихотворение», и только под конец работы над произведением определяет его как «свободный роман». Свобода пушкинского текста проистекает из свободы творческого процесса: если в начале работы автор «неясно различает» «даль свободного романа», то ее результатом становится абсолютно свободный в своем развертывании текст. Наконец, становящийся характер текста подчеркивается самим автором, творящим повествование на глазах у читателя.

⁵⁴³ Набоков считает, что Пушкин занимался «Онегиным» дольше фактического периода написания романа – с 1822 по 1935 г. (*Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе...* С. 69).

⁵⁴⁴ *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах: Том 10. Письма (1951).* М-Л: Издательство Академии Наук СССР, 1951. С. 70.

⁵⁴⁵ Там же.

⁵⁴⁶ Там же. С. 71.

⁵⁴⁷ Там же. С. 75.

⁵⁴⁸ Там же. С. 86-87.

⁵⁴⁹ Там же. С. 82.

Оба анализируемых нами в этой главе произведения, в сущности, являются процессуальными, неготовыми: во-первых, как и все тексты с точки зрения рецептивной эстетики, они продолжают твориться в процессе чтения читателем, во-вторых, потенциально они никогда не заканчиваются, поскольку и «Онегин», и «Дон Жуан», с одной стороны, не были завершены фактически, с другой стороны, не могут быть завершены, так как представляют собой развертывающиеся, становящиеся тексты. Несмотря на то, что у отсутствия концовки в обоих случаях есть объективные причины, Г. Блум называет роман Байрона «неоконченным и неоканчиваемым» («unfinished and unfinishable»⁵⁵⁰), предполагая то, что он мог бы писаться бесконечно долго. Действительно, сюжет «Дон Жуана» в том виде, как он существует, не имеет не только представимой конечной цели, но и вообще кажется самопроизвольным, развиваясь и тормозясь по прихоти автора, обнажая чисто словесную динамику поэмы. Известно, что Байрон планировал довести количество песен до двадцати четырех, однако добавление любого количества эпизодов не изменило бы изначально заданный открытый характер его структуры, поскольку «Дон Жуан» децентрирован, и он может продолжаться сколько угодно долго, в этом смысле напоминая жанры нарративной сериальной литературы, которые, имея фрагментарную форму, «фокусируются на текстовом единстве»⁵⁵¹. Даже тот факт, что, согласно известной читателю легенде, в конце герой должен отправиться в ад, не меняет пропорции произведения: поскольку Байрон опирается лишь на некоторые общие места легенды, он имеет возможность заполнять пространство между ними бесконечным количеством сюжетного материала, вследствие чего в пределах этих фиксированных точек история похождения Жуана может разрастаться до бесконечности, но даже само наличие этих точек может считаться весьма условным, так как байроновский

⁵⁵⁰ Bloom H. Pilgrim to Eros / H. Bloom // The New York Review of Books. 2009. September 24. – URL: <https://www.nybooks.com/articles/2009/09/24/pilgrim-to-eros/> (accessed: 24.06.21).

⁵⁵¹ Serialization in Popular Culture / Eds. R. Allen, T. van den Berg. New York: Routledge, 2014. P. 20.

текст, протестуя против «загнанности в рамки жанровых канонов»⁵⁵², имеет в своей основе «сознательную авторскую установку на незаконченность»⁵⁵³ и представляет собой открытую структуру.

Незавершенность же «Онегина» с учетом наличия глав, не вошедших в прижизненные издания (путешествие Онегина по России), а также пропущенных строф, и композиционная роль пропусков составляют одну из проблем пушкинистики. Впервые на проблему соотношения незаконченного произведения и художественной целостности в «Евгении Онегине» обратил внимание В. А. Сапогов, отметив, что пушкинский роман, ставил задачу «больше, чем литературную, которую литературно невозможно “оформить” – стать “энциклопедией русской жизни”»⁵⁵⁴, резко нарушал современную литературную норму, а также был создан «на скрещении не жанровых или каких-либо других литературных форм, а на основе скрещения литературных родов». В связи с этим исследователь заключает, что «Онегин» является произведением незамкнутым, но целостным, поскольку ему присущи «целостное восприятие мира»⁵⁵⁵ и «всеохватывающая идея»⁵⁵⁶.

В то время как «Дон Жуан» эпизодичен и децентрирован по структуре, «Онегин» компактен, его восемь глав представляют собой удивительную зеркальную симметрию. Ввиду соединения фактической незавершенности и потенциальной незавершимости роман Пушкина оказывается как бы «разомкнут» во времени: при общей целостности и симметричности произведения⁵⁵⁷ каждая его глава может как стать последней, так и иметь

⁵⁵² *Абрамовских Е. В.* Дефиниция понятий незаконченного и незавершённого произведения // Новый филологический вестник. 2007. № 2. С. 115.

⁵⁵³ Там же.

⁵⁵⁴ *Сапогов В. А.* «Незаконченные произведения»: К проблеме целостности художественного текста // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы: Тезисы докладов республиканской научной конференции (12–14 октября). Донецк, 1977. С. 14.

⁵⁵⁵ Там же. С. 15.

⁵⁵⁶ Там же.

⁵⁵⁷ «В результате читатель обнаруживает, что совершенно свободный в своем развертывании роман на самом деле совершает расчисленный Автором оборот по замкнутой окружности, противоположные точки которой – два знакомства Онегина с Татьяной, два письма и две

продолжение. Роман не стремится к завершенности, поскольку не претендует на создание полной картины мира, но является ее моделью, в которой отражается целое мира. Именно в этой модели, содержащей в себе потенциал для дальнейшего развертывания (сюжетного, образного или идейного), лежит причина того, что «окончательное решение вопроса «Онегина» невозможно»⁵⁵⁸, а каждый новый этап развития русской литературы (и литературоведения) открывает такие аспекты текста, которые не были видимы для предшественников.

Процесс создания романа Пушкиным находит отражение в сюжетной линии автора в многочисленных отступлениях, то есть становится частью его структуры и содержания. Двойное измерение «романа о романе» (Лотман) проистекает из умышленного выведения в сферу описания структуры текста и процесса работы автора над ней. Введение авторской фигуры как периферийного обитателя мира романа, чья вымышленная биография совпадает с реальной биографией писателя, а также действительно существующих лиц как участников повествования (Дельвиг, Каверин, Фонвизин, Княжнин и др.), литературность героев, то есть их опознаваемость в качестве пародий на расхожие литературные характеры, и их одновременная автономность, переплетение авторской и «чужой» речи, сложная система точек зрения – приемы, обнажающие литературность текста и в то же время поднимающие вопрос связи между вымышленным и действительным. Подсвечивание и преодоление структуры текста, его условности – художественный прием, лежащий в основе композиции метаромана, главным содержанием которого является его собственная конструкция и процесс ее создания. На этом уровне обнажается пародийность «Онегина», в котором предметом пародии становятся не только нравы эпохи, характеры и язык поэзии, но сама конструкция

встречи, а осью симметрии оказывается дуэль» (Зусева-Озкан В. Б. Историческая поэтика метаромана: монография. М.: Intrada, 2014. С. 275).

⁵⁵⁸ Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960-1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 462.

романа.⁵⁵⁹ Заметим, что структура текста становится объектом изображения и в «Доне Жуане»: так, например, байроновская ирония над читательскими ожиданиями, а именно употребление рифмы или сравнения, часто встречающихся в романтической поэзии того времени («...Была и донна Юлия. Ей-ей, Красавица без всякого изъяну! Все прелести присущи были ей, Как сладость – розе, горечь – океану, Венере – пояс. Купидону – лук... (Как Купидону лук! Преглупый звук!)»⁵⁶⁰ или «Мы любим от мечтательной тоски И платонически и как супруги (Для рифмы говоря – “как голубки”: Я знаю, смысл и рифма – не подруги, И слишком часто смыслу вопреки Рифмачества убогие потуги В стихи вставляют слово... Как тут быть?)»⁵⁶¹), перекликается с пушкинским «И вот уже трещат морозы И серебрятся средь полей... (Читатель ждет уж рифмы розы; На, вот возьми ее скорей!)»⁵⁶².

В. Б. Зусева-Озкан, выделяя типы метаромана и определяя пушкинский роман как метароман первого диалогического типа или метароман идеального баланса⁵⁶³, говорит об «Онегине» в контексте борьбы противоположных начал – «искусства и реальности, поэзии и прозы, вымысла и правды и, в конечном счете, романа и жизни»⁵⁶⁴. В пушкинском романе сразу на нескольких уровнях (сюжет, система образов, стиль, триада «автор-герой-читатель» и т. д.) решается проблема отношений жизни и литературы, главным образом их несоответствия. Как отмечалось ранее, в начале XIX века проза и поэзия представлялись двумя полюсами, где проза связывалась с «правдой жизни», поскольку исторически

⁵⁵⁹ «Истинный сюжет “Евгения Онегина” – это не история Онегина и Татьяны, а игра с этой фабулой. Главное содержание романа – его собственные конструктивные формы, сюжетная же форма использована так, как используются реальные предметы в картинах Пикассо» (Шкловский В. Б. Пушкин и Стерн... С. 211).

⁵⁶⁰ «...There was the Donna Julia, whom to call Pretty were but to give a feeble notion Of many charms in her as natural As sweetness to the flower, or salt to ocean, Her zone to Venus, or his bow to Cupid (But this last simile is trite and stupid)». *Lord Byron. Don Juan: In Sixteen Cantos, with Notes...* URL: <https://www.gutenberg.org/files/21700/21700-h/21700-h.htm> (accessed: 23.12.23).

⁵⁶¹ «Besides Platonic love, besides the love Of God, the love of sentiment, the loving Of faithful pairs (I needs must rhyme with dove, That good old steam-boat which keeps verses moving 'Gainst reason – Reason ne'er was hand-and-glove With rhyme...)». Ibid.

⁵⁶² Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах: Том 5... С. 93.

⁵⁶³ Зусева-Озкан В. Б. Метароман как проблема исторической поэтики: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.01.08. РГГУ, Москва, 2013. С. 7.

⁵⁶⁴ Зусева-Озкан В. Б. Историческая поэтика метаромана... С. 8.

имела дело с описанием фактов, а поэзия являлась инструментом чистого творчества, то есть почти не связанного с жизнью безответственного вымысла. Роман в стихах Пушкина, будучи поэтической формой, в которой парадоксальным образом господствуют стилистические нормы прозаической речи, самой своей структурой устанавливает между прозой и поэзией, фактом и вымыслом, жизнью и искусством новые гармоничные отношения, баланс которых поддерживается на уровне субъектной организации произведения и его языка.

Было не раз замечено, что персонажи романа представляют собой разные поэтические жанры⁵⁶⁵. В образе Ленского пародируется романтическая поэзия. Татьяна – это стиль романа второй половины XVIII – начала XIX вв., лексические средства и образы которого формируют ее мировоззрение. Наиболее сложен в этом отношении Онегин, попеременно носящий маски, и чья ««биография» – колебания между модусами дружеского послания, стихотворной комедии, «байронической» поэмы, шутивной поэмы, рефлексивной элегии...»⁵⁶⁶.

«Перифрастическая реальность» (О. А. Проскурин) Онегина заключается во множестве словесных масок, которые он носит: «глубокой экономай», «театра злой законодатель, ...почетный гражданин кулис», «мод воспитанник примерный», «философ в осмнадцать лет», «забав и роскоши дитя», «отступник бурных наслаждений» и др. Среди литературных масок уже упоминался Дон Жуан, к нему следует добавить Мельмота-скитальца (мотив смерти дяди) и Чайльд-Гарольда («Как Child-Harold, угрюмый, томный»; «Прямым Онегин Чайльд-Гарольдом»), а также маски, возникающие в сознании Татьяны, – «Одушевленные созданыя, Любовник Юлии Вольмар, Малек-Адель и де Линар, И Вертер, мученик мятежный, И бесподобный Грандисон»⁵⁶⁷ и «Или задумчивый Вампир, Или Мельмот, бродяга мрачный, Иль Вечный жид,

⁵⁶⁵ См. исследования Ю. М. Лотмана, М. М. Бахтина, С. Г. Бочарова, Г. О. Винокура, О. А. Проскурина и др.

⁵⁶⁶ Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест... С. 148.

⁵⁶⁷ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах: Том 5... С. 59.

или Корсар, Или таинственный Сбогар»⁵⁶⁸. Эти литературные маски суть словесные: за ними также стоит словесная, книжная, вымышленная реальность. Образ Онегина дробится посредством роста числа масок, вслед за масками умножается и слово, однако с увеличением сравнений растет пустота, стоящая за образами, которая будет обозначена впервые Татьяной («Что ж он? Ужели подражанье, Ничтожный призрак, иль еще Москвич в Гарольдовом плаще, Чужих причуд истолкованье, Слов модных полный лексикон?.. Уж не пародия ли он?»⁵⁶⁹), и, наконец, в авторском комментарии («Чем ныне явится? Мельмотом, Космополитом, патриотом, Гарольдом, квакером, ханжой, Иль маской щегольнет иной?»⁵⁷⁰). С помощью литературной маски Пушкин вносит в структуру образа Онегина элемент пародии, акцентируя в романе оппозицию «мнимое – настоящее» (кажущееся – действительное).

Реальность других героев также передана через стилизованное слово. В отличие от подчеркнуто предметного, материального мира Онегина, мир Ленского – это мир идей и чувств. Однако и он не избежал авторской иронии, которая проявила себя во введении в авторскую речь фрагментов речи и поэзии героя, чью ощутимо стилизованную форму выдают романтические фразеология и штампы («сладкое мученье», «поэтический огонь», «приятель оковы», «сосуд клеветника» и т.д.), очевидно не принадлежащие автору и от авторской романной речи дистанцированные. В шестой главе речь Ленского в виде написанных им перед дуэлью стихов проникает в авторскую и получает прямую авторскую характеристику, иронически проводящую черту в том месте, где сознание автора и героя вновь разъединяются: «Так он писал *темно* и *вяло* (Что романтизмом мы зовем, Хоть романтизма тут нимало Не вижу я; да что нам в том?)»⁵⁷¹. Наконец, как и Ленский, Татьяна, образ которой отсылает к типичной романной героине («Воображаясь героиней Своих возлюбленных творцов,

⁵⁶⁸ Там же. С. 60.

⁵⁶⁹ Там же. С. 150.

⁵⁷⁰ Там же. С. 168-169.

⁵⁷¹ Там же. С. 128.

Кларисой, Юлией, Дельфиной...»⁵⁷²), наделена сознанием, которое обусловлено книжной моделью мира и в котором Онегин может быть и «искусителем роковым», и «ангелом хранителем».

Слово не только характеризует персонажей, наделяя их собственным голосом-сознанием⁵⁷³, но и зависит от обстановки, указывает на разные стилистические реальности. Так, в первой главе предметный мир, окружающий Евгения, его привычки и образ жизни, а также жизнь света вообще переданы выпрненным, метафорическим слогом: «Всевышней волею Зевеса», «наука страсти нежной», «Вина кометы брызнул ток», «И трюфли, роскошь юных лет» и т. д. Здесь же обращает на себя внимание немотивированное использование варваризмов *Madame, Monsieur, dandy, Beef-steaks* (в том числе *Child-Harold*, который в собственно-авторской речи дан уже в русской транслитерации – Чильд-Гарольд), характеризующих образ мыслей и ценности героя. В то же время за пределами светского мира открывается другая прозаическая действительность, переданная необразным словом. Бочаров делает наблюдение, что оба этих полярных мира наиболее явственно сталкиваются в строфе, посвященной описанию утра Евгения («Встает купец, идет разносчик...»), однако это не единственное столкновение: так, например, неприкрашенное прозаическое описание похорон и поминок дяди («Покойника похоронили. Попы и гости ели, пили») в начале второй главы резко контрастирует с богатыми на тропы описаниями сцен светской жизни Петербурга первой главы («Пред ним *roast-beef* окровавленный, И трюфли, роскошь юных лет,

⁵⁷² Там же. С. 59.

⁵⁷³ Заметим, что сознание это предреалистично и во многом еще лирично: оно существует отдельно от авторского, но также является для него проницаемым, смежным и иногда сливается с ним, и потому не представляет воплощенного «романного» сознания как независимого голоса. Н. Д. Тмарченко, видевший в «Онегине» точку, в которой зачинаются корни русского реалистического романа, считал, что в нем «сочетаются дореалистические особенности построения взаимоотношений автор-герой, когда герой и его поступки находятся под управлением авторского видения, и отношения автора и героя, в которых создается иллюзия возможности контакта с героем и уравнивания автора и героя в правах» (Поляков Е. А., Малкина В. Я. Тмарченко Н. Д. Русский классический роман XIX в: проблемы поэтики и типологии жанра. М.: Издательство РГГУ, 1977. 203 с. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7. Литературоведение). 1999. №2. С. 83-84.

Французской кухни лучший цвет, И Страсбурга пирог нетленный Меж сыром лимбургским живым И ананасом золотым»): герой буквально попадает с роскошного пира на поминальный обед как на процесс поглощения пищи организмом.

Прозаизм выступает одним из основных средств автологического стиля романа, подразумевающего упрощение выразительных средств, в частности, замену перифразы и метафоры стилистически нейтральным словом, представляющим обыденный язык самой действительности. Борьба с поэтическим иносказанием, понимаемая как борьба за уменьшение дистанции между словом и объектом, позволяет изображать предметы и явления в их причинности («Точность и краткость – вот первые достоинства прозы»⁵⁷⁴). Прозаизация в «Евгении Онегине» манифестируется самим фиктивным автором, который предупреждает читателя: «И в поэтический бокал Воды я много подмешал» (в черновом варианте: «Я много прозы подмешал»⁵⁷⁵). Прозаизм до Пушкина понимается как слово, выпадающее из словесного контекста, нарушающее единство стиля повествования, целое его эмоциональной тональности; таково понимание прозаизма в классицизме, зиждущееся на противопоставлении прозы и поэзии, (см. теорию «трех штилей» М. В. Ломоносова, в которой различие между стилями устанавливалось на основании меры их отдаленности от просторечия). Однако у Пушкина нестилевое «нагое» слово становится выразительным средством, обогащающим повествование именно за счет осязаемости различия речевых регистров, пересекающихся в произведении. Столкновение поэтической фразеологии с прозаизмами и их взаимное уравнивание в рамках целого произведения можно рассматривать, с одной стороны, как отражение идеи противоположения простого и искусственного способов выражения, с другой стороны, как еще одно явление разноречия в романе.

⁵⁷⁴ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах: Том 7. Критика и публицистика (1951). М-Л: Издательство Академии Наук СССР, 1951. С. 15.

⁵⁷⁵ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах: Том 5... С. 203.

Главным инструментом прозаизации (и даже натурализации) у Байрона является насмешка, пародия, а ее источником выступает романтическая ирония, порой сообщающая поэме циничное настроение. По этой причине в «Доне Жуане» прозаическое слово как таковое существует в качестве маркера «низкого», комического, оно вносит в поэтическую речь неожиданность (это своего рода пуанта), ниспровергая ее высокий тон, что соответствует ироническому тону рассказчика по отношению к герою, событиям поэмы и комментируемым им явлениям реальной жизни. Пушкин, преодолевая влияние байронизма, пишет свой роман, усматривая в прозаическом слове источник новой актуальной поэзии.⁵⁷⁶ Через прозаическое слово Пушкин выходит в новый разомкнутый поэтический мир, в котором становится возможно описание явлений (феноменов) повседневной жизни.

Итак, несомненна пародийность «Евгения Онегина», принципом организации которого является сложное взаимодействие «чужой» и авторской речи, поэтического и прозаического слова⁵⁷⁷. Однако пародия в романе Пушкина – не цель, но средство структурной организации, соединения жанров; она не ограничивается комическим, но акцентирует жанровую динамику, перестройку системы жанров и связанный с этим эстетический поиск: несмотря на наличие в романе иронических и сатирических элементов, он не является юмористическим, а наоборот тяготеет к серьезности реализма (Пушкин неизменно отрицал, что его роман является сатирой: «Где у меня сатира? О ней и помину нет в Евг. Он.»⁵⁷⁸ (А. Бестужеву, 24 марта 1825 г.)). Подвергаясь пародированию, поэтическое слово не отрицается, но обретает новое измерение; вместе с этим слово прозаическое также входит в сферу поэзии,

⁵⁷⁶ Как отмечал Вяч. Иванов, в отличие от Байрона Пушкин «привык невзначай заглядеться, залюбоваться на самую прозаическую, казалось бы, действительность; сатира отнюдь не входила в его планы, и романтической иронии был он по всему своему душевному складу чужд». *Иванов Вяч. И. Роман в стихах / Собрание сочинений в 4 томах. Том 4. Брюссель, 1987. С. 325.*

⁵⁷⁷ С. Г. Бочаров называет роман Пушкина «стилистической лабораторией», имея в виду то, что Пушкин сделал свое произведение пространством художественного эксперимента по соединению стилей: «Мир романа является стилистической лабораторией; в некоторых местах... этот характер текста более обнажен». *Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина... С. 36.*

⁵⁷⁸ *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах: Том 10... С. 131.*

трансформируясь там. Таким образом, проза не снимает поэзию, но сосуществует с ней в единстве романа. Сложное перетекание авторской речи в речь персонажей и наоборот, авторская ирония, сменяющаяся серьезной интонацией (например, в сцене смерти Ленского, рассказа няни о ее замужестве, встречи Татьяны и Онегина в Петербурге), авторский комментарий к речи героя, порою графически обозначенный, а порою скрытый, – все это создает рассеянную, многоаспектную точку зрения, имитирующую сложность и множественность самой жизни. Множество точек зрения при этом не отменяют друг друга, но коррелируют друг с другом, накладываются друг на друга, открывая широкое пространство для интерпретации художественного мира произведения, порождая миметическую модель неисчерпаемой объективной реальности, типичную для романа XIX века. В связи с этим возникает вопрос о способе бытования чужого слова в романе.

Одним из первых разноречие романа обозначил Бахтин, для которого «Евгений Онегин» стал образцом жанра как такового, обладающим типичной для подлинного романа стилистической организацией: «Всякий роман в большей или меньшей мере есть диалогизированная система образов “языков”, стилей, конкретных и неотделимых от языка сознаний»⁵⁷⁹. Выражением центрального в системе эстетически-философских воззрений Бахтина понятия диалога является прозаическое слово или роман, который он выделяет из всех поэтических жанров; ему противостоит слово поэтическое, выступающее в качестве метафоры авторитарного одноголосого (однопланового) дискурса. С точки зрения исследователя, поэтическое слово монологично потому, что оно не критично по отношению к себе, довлеет себе самому, то есть лишено всякого взаимодействия с чужим высказыванием и за своими пределами не предполагает существования чужого слова. «Двухголосость», проникая в поэзию, переводит ее в прозаический регистр и тем самым разрушает поэтический дискурс. Обратим внимание на аномалию, которая была замечена

⁵⁷⁹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики... С. 416.

еще П. де Маном⁵⁸⁰ и Ц. Тодоровым⁵⁸¹: Бахтин настаивает на том, что роман – это прозаический жанр, но делает исключение для «Онегина», ставя его разноречие выше его формы и словно игнорируя неудобную с точки зрения его интерпретации поэтическую форму произведения. Разрабатывая богатый инструментарий, помогающий понять жанровую природу романа в стихах, признавая существование родовых гибридов, исследователь парадоксальным образом обходит этот жанр, утверждая, что лирика начинает прозаизироваться только в XX веке, и последовательно противопоставляя поэтическое романному. Возникает противоречие: если следовать логике исследователя, в «Онегине» романное слово доминирует и перекрывает, нивелирует стих. Проза как бы растворяет поэзию в своей структуре, тем самым игнорируется вся формальная сторона романа, роль метрической системы, в произведении, которое является по-настоящему гибридом двух форм. Между тем, во всяком поэтическом произведении, каковым является и роман Пушкина, образ и его словесное выражение связываются посредством метрической формы и соответствующего отбора лексического материала.

К. Эддисон, анализируя «Онегина», пишет о том, что, поскольку русский язык является языком более богатым на рифмы, нежели английский, пушкинский роман в сравнении с романом Байрона позволяет автору рифмовать лексику неожиданным образом, достигая тем самым большего юмористического эффекта⁵⁸². Не будем здесь подробно характеризовать онегинскую строфу, отметим лишь то, что не раз отмечалось: эта строфа, созданная автором специально под эпическое повествование, переданное лирическим способом, представляет собой семантическую единицу текста, позволяющую наилучшим образом связывать стилистически разнородный материал и выполняющую композиционную функцию в тексте. За счет включения в строфу почти всех видов рифмовки четверостиший, допускающих

⁵⁸⁰ *Man de P.* The Resistance to Theory // *Theory and History of Literature*. 1986. Volume 33. P. 111.

⁵⁸¹ *Todorov Tz.* Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle. Manchester University Press, 1984. P. 64-65.

⁵⁸² *Addison C.* A Genealogy of the Verse Novel... P. 76.

введение различной лексики, в том числе той, которая традиционно рассматривается как «низкая» (четырёхстопный ямб, которым написан «Онегин», в отличие от более строгих метрических форм баллады или сонета, практически не требователен к отбору лексических средств), складывается впечатление легкости, непринужденности, *безыскусности* стиха, отвечающее замыслу и художественным особенностям языка «свободного романа».⁵⁸³ Таким образом, соответствие выбранной Пушкиным метрической формы принципам конкретного произведения, органическая связь с его художественной идеей – причина того, почему Эддисон приходит к выводу, что «Онегин» лишен «мешковатости» предшественника («as baggy a monster as its precursor»⁵⁸⁴), иными словами, представляет собой форму более гармоничную, чем «Дон Жуан»⁵⁸⁵.

Противоположный бахтинскому взгляд на жанровую природу «Онегина» принадлежит О. А. Проскурину, который рассматривает роман как место развития форм поэтического выражения: «становление важнейших структурных принципов романа в стихах связано не с деформацией прозаического романа стихом и не уничтожением поэтической авторитарности “романом”, а с развитием структурных принципов, оформлявшихся в поэтических жанрах»⁵⁸⁶. Критикуя Бахтина за внимание исключительно к романной стороне «Онегина» и оспаривая тезис Тынянова о том, что роман в стихах «деформирует» прозаическое романное слово, и упрекая его в односторонности взгляда, Проскурин приходит к выводу, что «Евгений Онегин»

⁵⁸³ «Онегинская строфа кажется поразительно простой и как бы созданной без всякого затруднения и усилия; она словно сама собой слагается, звучит и льется; на первый взгляд она даже может показаться результатом какого-то творческого самозарождения, случайным отложением счастливой поэтической импровизации, до такой степени естественно, легко и свободно располагаются в нужный строфический рисунок ее летучие и беглые строки» *Гроссман Л. П.* Исследования и статьи. Этюды о Пушкине. Пушкин в театральных креслах / Собрание сочинений Леонида Гроссмана. М: Современные проблемы, 1928, Т. I. С. 132.

⁵⁸⁴ Там же.

⁵⁸⁵ Интересно отметить, что, защищая пропущенные строфы в «Евгении Онегине», Пушкин ссылается на Байрона: «Смирненно сознаю также, что в “Д. Жуане” есть 2 выпущенные строфы». Цит. по *Гофман М. Л.* Пропущенные строфы Евгения Онегина // Пушкин и его современники. Вып. XXXIII-XXXV. Пб., 1922. С. 33.

⁵⁸⁶ *Проскурин О. А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест... С. 148.

– не романизированный жанр и стихи берут верх над романом в нем: «В пушкинской жанровой характеристике – “роман в стихах” – первичны именно стихи»⁵⁸⁷.

На наш взгляд, несмотря на выделение «судьбы различных форм поэтического выражения»⁵⁸⁸ как одного из центральных сюжетов «Онегина», Проскурину, во-первых, вслед за Бахтиным не удалось избежать противопоставления прозаического и поэтического как двух противоборствующих стихий, во-вторых, в его работе происходит необоснованное сужение понятия романизации до процесса прямого переноса в поэзию романских элементов, подчинения поэзии роману, буквально затягивания поэтической формы в жесткий романский корсет. Однако, во-первых, проза и поэзия, очевидно, не являются изолированными дискурсами, они активно взаимодействуют даже во времена господства риторических систем, а в периоды их распада эта интеракция приводит к массовому появлению гибридных жанров, с трудом вписывающихся в существующие таксономии. Во-вторых, если рассматривать романизацию как художественный принцип, а роман не столько как прозаический жанр, пришедший на смену эпосу, сколько как самый *со-временный* жанр, выражающий тенденции, которыми проникнуто все искусство модерна, то в этом свете художественная стратегия Пушкина, подразумевающая соединение поэтических жанров, их пародирование и переработку, кажется инициированной именно романом. Литературная пародия, которая всегда направлена на жанры затвердевшие (поскольку неготовые жанры пародии не поддаются), зафиксировала не только устаревание некоторых жанров, но и эстетические поиски самого Пушкина, формирование нового художественного мышления, выход к романским стратегиям и выработку новых принципов изображения.

Таким образом, в то время как поэма Байрона несет признаки переходной формы между лироэпической поэмой и романом в стихах, «Евгений Онегин»

⁵⁸⁷ Там же.

⁵⁸⁸ Там же.

представляется следующим шагом в романизации поэмы, в котором сама структура, основанная на соединении, но не слиянии двух начал, становится объектом изображения. В обоих произведениях в качестве основного романизирующего принципа выступает пародия, ведущая к поглощению, «обнажению» и переработке преимущественно поэтических жанров и перестройке отношений между ними на принципах модальности. Пародия – это прием, который литература активно вызывает к жизни в периоды своей трансформации и который обнажает типичное для романа критическое отношение к языку: романский диалогизм по определению противостоит силам, которые служат для объединения и централизации вербально-идеологического дискурса. Характерная для романа пародийность, которой оказывается «заражена» поэма, приводит к тому, что поэзия становится демократичнее за счет прозы, в нее проникают элементы разговорной речи, расширяется зона построения художественного образа, в первую очередь, автора, лирический герой трансформируется в романного. Эти принципы, позднее ставшие основой для русского классического романа, уже содержатся в романе Пушкина, но в зачаточном состоянии, их потенциал наличествует, но не реализован. Подводя итог, можно заключить, что «Евгений Онегин» – центральное произведение периода перехода русской литературы от романтизма к реализму, в котором еще не завершен спор между риторикой и авторской поэтикой, но уже намечены черты русского романа XIX века.

В пятой главе романизация художественных форм начала XIX века рассматривается на примере романа в стихах. Как и другие неканонические жанры, рождающиеся на стыке родовых форм, роман в стихах активно развивается в периоды, когда литература обновляется и экспериментирует с формами высказывания.

Обращаясь к роману в стихах, мы сталкиваемся с чрезвычайной трудностью его формального определения, выделения его конститутивных черт.

Попытки определить роман в стихах иначе, как описательным образом, терпят неудачу: так, К. Эддисон в своем исследовании «Генеалогия романа в стихах», пытаясь окончательно установить место романа в стихах в рамках общей таксономии жанров, приходит к выводу, что «как бы мы их (романы в стихах – *О. Ж.*) ни классифицировали... “длинная повествовательная поэма” является их окончательным и адекватным определением»⁵⁸⁹. В общем смысле роман в стихах может быть охарактеризован как повествовательная поэма значительной длины, демонстрирующая такие романские черты, как многоплановость повествования и диалогизм, подразумевающие наличие сложной системы точек зрения, образа чужого языка, дистанцию между сознаниями автора и героя, внимание к внутренней жизни героя, а также характерный для романа увлекательный сюжет.

Поскольку сам роман предполагает парадигму изучения теории жанров, которая исходит из процессуальных изменений, а не кумулятивного наследования, из становления, а не прихода к окончательной форме, то процесс сгущения жанровых характеристик в таком лиминальном жанре, как роман в стихах, не может быть завершен, следовательно, затруднительно установить его отличия от поэмы. Вместе с этим представляется неверным определять роман в стихах посредством романа в прозе как произведение, напоминающее последний во всех отношениях, за исключением поэтического типа дискурса. Проза и поэзия в романе в стихах связаны не дихотомичными, но синтетичными отношениями, рождающими новую целостность, основанную на уникальном для каждого романа взаимодействии, но не слиянии поэтических и повествовательных техник (А. А. Бестужев почувствовал этот контрапункт в «Евгении Онегине»: «...но дал ли ты Онегину поэтические формы, кроме стихов?»⁵⁹⁰). Из этого обстоятельства проистекает трудность выявления инварианта жанра.

⁵⁸⁹ Addison C. A Genealogy of the Verse Novel... P. 544.

⁵⁹⁰ Бестужев А. А. Письмо Пушкину А. С., 9 марта 1825 г. Петербург // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 1837-1937: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. Т. 13. Переписка, 1815-1827 / Ред. Д. Д. Благой. 1937. С. 149.

В романе в стихах сложное многоуровневое взаимодействие прозаического и поэтического слова под воздействием процессов распада культуры готового слова и романизации становится формообразующим принципом. Наряду с другими возникающими в этот период романизованными жанрами роман в стихах сопутствует становлению прозаического романа XIX века, участвуя в поиске им своей внутренней меры, и отражает поиск литературой модерна адекватной формы для новых ценностей и смыслов культуры, нового понимания искусством действительности и личности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В согласии с целью исследования в ходе работы нами были определены культурно-исторические условия романизации жанров, выявлены поэтологические формы романизации исторического материала и культуры повседневности в историческом и раннем реалистическом романе XIX века, в лироэпической поэме и романе в стихах, а также в драме для чтения. Активное привлечение к исследованию исторического, культурологического, искусствоведческого и философского материала позволило взглянуть на проблему романизации художественных форм как на процесс, не только определенный внутренними изменениями жанровой системы, но и являющийся частью более глобальных культурно-исторических процессов, протекавших в Европе Нового времени и особенно интенсивно в XVIII-XIX вв.

Жанр – исторически-динамическая категория: проблема жанровой эволюции напрямую связана с ценностными ориентациями эпохи и способами художественного конципирования конкретной исторической действительности. Особую динамику жанровая эволюция получает в ситуации перехода к культуре модерна. Ведущим типом художественного мышления эпохи модерна выступает романное мышление, характерное для романа как центрального литературного жанра модерна; романное мышление проникает в художественную структуру нероманных форм и определяет их жанровую эволюцию и жанровое своеобразие, формирует в них родожанровые доминанты, способствует рождению предроманных и все новых романных форм. Под влиянием романного мышления романизируются не только смежные жанры повествовательной литературы, но и формы самого романа, как это происходит в стремительном развитии английского романа XVIII века, в романах Дж. Остин. Романное мышление проявляет себя в принципе-процессе романизации, впервые определенном М. М. Бахтиным как ситуация в европейской литературе, когда роман постепенно занимает доминирующую

позицию в жанровой системе и распространяет романские принципы изображения на другие жанры.

Романизация как ценностная ориентация модерна предполагает не только взаимную диффузию жанров, но и выход всей жанровой системы к новым художественным и познавательным принципам. Особое место в системе структурно-жанровых новаций в литературе модерна в целом отводится роману как ведущему деканонизирующему жанру поэтики «художественной модальности» (С. Н. Бройтман), поскольку в отличие от канонических жанров он оказывается наиболее подходящей формой для разработки центральной для культуры модерна нравственно-психологической проблематики личности. Романная концепция человека как автономной личности, определяющая сюжетно-композиционные особенности жанра, его пластическая, активно взаимодействующая с ценностно незавершенной реальностью природа позволяют рассматривать личность динамически и исторически, в ее непрерывно обновляющихся, противоречивых отношениях с другими людьми и окружающей действительностью, а также обуславливают значительную интимность изображения внутреннего мира и повседневной жизни человека.

Романизация художественных форм в литературе XVIII-XIX вв. протекает на фоне возрастания ценности индивидуальности и автономии личности, распада традиционных форм жизни и культуры «готового слова» и, как следствие, нарастания эпистемологической неопределенности. Показано, что уже в таких европейских романах, как «Дон Кихот» и «Робинзон Крузо», накапливающиеся в европейской культуре противоречия находят отражение в структуре образа героя и композиции произведения. Именно исторически обусловленное усугубление проблемы несовпадения внешнего и внутреннего человека приводит к проблематизации в романизованных формах отношений личности и действительности (социума) и способствует формированию поэтики «романного компромисса». Опираясь на предложенную Н. Т. Рымарем концепцию романа как формы метанарративности, мы рассматриваем роман как

примирительную форму, в которой сознание буржуазного типа обнажает свой внутренний конфликт и ищет способы его разрешения.

В романе впервые повседневные аспекты человеческой деятельности становятся структурными элементами нарратива, а стремление к жизнеподобию и логика рационализации ведут к отказу от свойственной литературе предшествовавшего периода внешней событийной насыщенности, заменяя ее материально-практической избыточностью, и замедляют темп повествования, приспособлявая его к размеренному существованию «средней личности». Тем самым складывается особая романная техника сюжетного развертывания, позволяющая говорить о романе как об универсальном жанре реалистической литературы. На материале романов Дж. Остин было показано, как вследствие перемещения фона происшествия (быта) на передний план и удаления самого происшествия на задний, замещения воображаемого обыденным складывается поэтика повседневности, которая будет живо воспринята романом XIX века.

Романная этическая проблематика получает разработку на историческом материале в романах В. Скотта, в которых прослеживаются процессы и формы романизации исторической прозы и поэтических жанров исторического содержания, в частности его исторических поэм – «метрических романов». В историческом романе Скотта впервые представления о закономерностях исторического развития, новое чувство истории, открытое культурой модерна, соединяются с индивидуальным пониманием личности.

Проблематизируя конкретно-исторические отношения между человеком и действительностью на фоне переходной эпохи, Скотт открывает образ личности в ее зависимости от хода исторического времени и выводит новый тип героя-медиатора, впервые представленный в романах «Уэверли, или Шестьдесят лет назад» и «Айвенго». Авторская концепция исторического компромисса реализуется в поэтике «средней линии», которая в свою очередь обнаруживает себя в образе протагониста и его сюжетной линии, фабуле, композиции и субъектном плане, в соединении исторического материала и художественного вымысла и т. д.

В XIX веке все художественные формы в большей или меньшей степени находятся под влиянием романа, однако наиболее активно романизации подвергаются поэма, драма, историческая проза, малые эпические формы (повесть, рассказ). Рождением гибридных форм отмечен период, когда литература охвачена бурным процессом обновления жанровой системы. Романизированные жанры сопутствуют становлению романа XIX века, участвуя в поиске его внутренней меры. Само их появление отражает угасание парадигмы риторического мышления и масштабный поиск литературой форм, которые были бы адекватны новым модусам восприятия реальности.

Нарастающий разрыв между театром и литературой на рубеже XVIII-XIX вв. приводит к развитию несценической формы драмы, драмы для чтения, чье появление маркирует несоответствие литературных и театральных возможностей и предвосхищает трансформацию отношений текста и способа его интерпретации. Протестуя против стандартизации и цензуры, представители Бури и натиска (И. В. Гете, Ф. Шиллер), английские (П. Б. Шелли, Дж. Г. Байрон) и французские романтики и символисты (В. Гюго, С. Малларме), опираясь на творчество У. Шекспира, традиции средневековой мистерии, площадного искусства кукольных представлений и комедии дель арте, создают провокативную антитеатральную драматическую форму, не удовлетворяющую требованиям современного театра и предназначенную для чтения и утверждающую превосходство воображаемого над действительным, литературной части драмы над сценической. Зачинаясь как маргинальная форма, в течение XIX века драма для чтения либерализуется под влиянием романа, адаптируя романную композицию и героя под свои нужды, перенимая у романа повествовательность, историчность и масштабность, предметно-описательный характер, диалогичность и психологизм и достигая пика развития в творчестве Г. Ибсена, Г. фон Гофмансталя, М. Метерлинка, Г. Гауптмана.

Роман в стихах определен нами как романизированная повествовательная поэма значительной длины, демонстрирующая такие романские черты, как многоплановость повествования и диалогизм, подразумевающие наличие

сложной системы точек зрения, чужого языка, дистанцию между сознаниями автора и героя, интерес к внутреннему миру героев, а также характерный для романа увлекательный сюжет. Формообразующим принципом жанра выступает сложное многоуровневое взаимодействие прозаического и поэтического начал, «чужой» и авторской речи, усиленные процессами распада культуры готового слова и явлениями романизации слова. На материале поэмы Дж. Г. Байрона «Дон Жуан» и романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» показано, как с помощью пародии внутри произведения осуществляется переработка различных, преимущественно поэтических, жанров, а отношения между ними перестраиваются на принципах модальности. В произведениях Пушкина и Байрона проникают элементы прозы и разговорной речи, в них расширяется зона построения художественного образа автора, а лирический герой трансформируется в романного. При этом отмечено, что структура пушкинского романа основана на взаимодействии поэтического и прозаического слова и является сознательным объектом изображения.

Роман в стихах и драма для чтения представляют собой формы с «мерцающей идентичностью», формирующиеся в пространстве родового синтеза и находящие свою внутреннюю меру в постоянном взаимодействии разнородных стратегий и техник. По этой причине прозаическое, поэтическое и драматическое начала в них соединяются, но не сливаются, каждый раз рождая новую целостность и таким образом ограничивая возможности жанрового определения и классификации. Поскольку сам роман предполагает парадигму теории жанров, которая исходит из процессуальных изменений, а не кумулятивного наследования, предполагается, что процесс сгущения жанровых характеристик в этих лиминальных жанрах не может быть завершен.

Сделанные в ходе исследования выводы и замечания могут дополнить представления о жанровой динамике в литературе XVIII-XIX вв., а также способствовать более глубокому пониманию механизма таких процессов межжанрового взаимодействия, как лиризация, драматизация, журнализация и др. Дальнейшее исследование романизации художественных форм может

включать в себя как теоретический анализ конкретных аспектов явления, так и поэтики отдельных романизированных произведений, которые по разным причинам не получили детального рассмотрения в нашей работе. Особый интерес с этой точки зрения представляет, например, лирика XIX века, в частности поэзия Э. Мерики, Р. Браунинга, Н. А. Некрасова.

Анализ романного мышления и романизации жанров, выполненный на материале отдельных образцов романизации лирических, драматических и повествовательных жанров с точки зрения их связи с явлениями ценностной переориентации культуры формирующегося модерна позволил, на наш взгляд, относительно системно проследить важнейшие аспекты модификации художественных форм под влиянием развивающейся и укрепляющейся в своих ценностях культуры модерна. Конкретный опыт работы и полученные на данный момент результаты исследования позволяют сделать выводы о целесообразности и перспективности анализа романного мышления с позиций учета его ценностных реакций на ценностный перспективизм культуры эпохи модерна. Этот вывод, сделанный пока на ограниченном материале, нуждается в проверке на основе исследований с предложенных позиций гораздо большего по объему и более разнообразного художественного материала литературы XVIII-XIX вв.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений / Е. А. Баратынский. – Л.: Сов. писатель, 1957. – 416 с.
2. Галич А. И. Опыт науки изящного / А. И. Галич // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2-х т. Т. 2. – М.: «Искусство», 1974. – С. 205-276.
3. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В четырех томах / Георг Вильгельм Фридрих Гегель; Под редакцией и с предисловием Мих. Лифшица. – М.: Искусство, 1968-1973. – Лекции по эстетике: Часть третья. Система отдельных искусств. / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1971. – С. 621.
4. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В четырех томах / Георг Вильгельм Фридрих Гегель; Под редакцией и с предисловием Мих. Лифшица. – М.: Искусство, 1968-1973. – Том второй: Лекции по эстетике: Часть вторая. Развитие идеала в особенные формы прекрасного в искусстве / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1969. – 326 с.
5. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В четырех томах / Георг Вильгельм Фридрих Гегель; Под редакцией и с предисловием Мих. Лифшица. – М.: Искусство, 1968-1973. – Том четвертый: Фрагменты из философских произведений; Статьи; Письма / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1973. – 675 с.
6. Гейдеко В. А. Чехов и Ив. Бунин: монография / В. А. Гейдеко. – М.: Советский писатель, 1987. – 368 с.
7. Гете И. В. Об искусстве / И. В. Гете. – М.: Искусство, 1975. – 624 с.
8. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В.Г. Базанов (отв. ред.) и др.] – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1973. – Т. 7. Преступление и наказание: Рукописные ред. / тексты подгот. и примеч. сост. Л. Д. Опульская и др. – 416 с.

9. Морозов П. О. Реферат о комедиях Тургенева / П. О. Морозов // Ежегодник Императорских театров. – XIV. – 1903 – 1904. – С. 33-43.
10. Московский телеграф: науч.-лит. журн. изд. Н. А. Полевым. – Ч. XIV. – №5. – Москва: в Университетской Типографии, 1827. – 48 с.
11. Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе / В. В. Набоков; Пер. с англ. под редакцией Харитоновой В. А; предисловие к русскому изданию Битова А. Г. – М.: Издательство Независимая Газета, 1998. – 512 с.
12. Одоевский В. Ф. Психологические заметки / В. Ф. Одоевский // Русские ночи. – Л.: Наука, 1975. – 318 с.
13. Островский А. Н. Записка об авторских правах драматических писателей // Островский А. Н. Полное собрание сочинений. Т. 12. Статьи о театре. Записки. Речи / А. Н. Островский. – М.: Худож. лит., 1952. – С. 324–325.
14. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах: Том 10. Письма (1951) / А. С. Пушкин. – М-Л: Издательство Академии Наук СССР, 1951. – 910 с.
15. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах: Том 5. Евгений Онегин. Драматические произведения (1950) / А. С. Пушкин. – М-Л: Издательство Академии Наук СССР, 1950. – 626 с.
16. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах: Том 7. Критика и публицистика (1951) / А. С. Пушкин. – М-Л: Издательство Академии Наук СССР, 1951. – 781 с.
17. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 1837-1937: В 16 т. / Ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. Д. Бонч-Бруевич, Г. О. Винокур, А. М. Деборин, П. И. Лебедев-Полянский, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский, Д. П. Якубович. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. Т. 13. Переписка, 1815-1827 / Ред. Д. Д. Благой. – 1937. – 651 с.
18. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 13. Переписка 1815-1827 / А. С. Пушкин. – М.: Воскресенье, 1996. – 684 с.

19. Сервантес М. де. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. Том 1 / М. де Сервантес. – М.: Наука. 2003. – 741 с.
20. Сервантес М. де. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. Том 2 / М. де Сервантес. – М.: Наука. 2003. – 812 с.
21. Скотт В. Рассказы трактирщика // В. Скотт. Собрание сочинений в двадцати томах: Т. 20 / Перевод Л. Ю. Виндт. – М.; Л.: Худож. лит., 1965. – С. 527-594.
22. Тургенев И. С. Месяц в деревне / И. С. Тургенев // «Современник». – 1855. – Том XLIX, № 1.
23. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. В 18 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: М.П. Алексеев (гл. ред.) и др.] – М.: Наука, 1986. – Т. 2. Письма, 1850-1854 / [тексты подгот. и примеч. сост. А.И. Батюто и др.]. – 623 с.
24. Цвейг С. Из книги «Достоевский». Перевод П. Бернштейн // Цвейг С. Статьи. Эссе. «Вчерашний мир. Воспоминания европейца». Пер. с нем. / С. Цвейг; Предисл. Д. В. Затонского; вступит. статья К. А. Федина. – М.: Радуга, 1987. – 448 с.
25. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1974-1982. – Т. 13. Пьесы. 1895-1904. – М.: Наука, 1978. – 519 с.
26. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. – АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1974-1982. – Т. 13. Пьесы. 1895-1904. – М.: Наука, 1978.
27. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – М.: Алетейя, 1996. – 496 с.
28. Шиллер Ф. Разбойники. Драма в пяти действиях // Ф. Шиллер. Собр. соч. в семи томах. – Т. 1. Стихотворения. Драмы в прозе. – М.: ГИХЛ, 1955. – С. 369-496.
29. Шопенгауэр А. Полное собрание сочинений. – М., 1910. – Т. III. – 992 с.

30. Gaskell E. *The Life of Charlotte Bronte* / E. Gaskell. – London: Penguin, 1975. – 624 p.
31. Mallarme S. *Correspondance: (1854-1898)*. – Gallimard, 2019. – 1968 p.
32. Scott W. *Introduction / Walter Scott // Horace Walpole. The Castle of Otranto: A Gothic Story*. – Edinburgh: John Ballantyne and Company, 1811. – P. III-XLIII.
33. Scott W. *Rev. of Amadis de Gaul, by Garci Rodríguez de Montalvo, trans. by Robert Southey and William Stewart Rose / W. Scott // The Edinburgh Review*. – №5 (Oct. 1803). – 109-136 pp.
34. Scott W. *Rev. of Chronicles of England, France, and the Adjoining Countries, from the Latter Part of the Reign of Edward II to the Coronation of Henry IV, by J. Froissart, ed. and trans. by T. Johnes / W. Scott // The Edinburgh Review*. – №10 (Jan. 1805). – P. 347-362.
35. Scott W. *Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since (1814) / W. Scott; ed. Clare Lamont*. – Oxford and London: Oxford Univ. Press, 1998. – 496 p.
36. *Selections from the Works of Lord Byron / Edited and prefaced by Algernon Chas. Swinburne*. – London: Ward, Lock, 1885. – 276 p.
37. Seward A. *Louisa: a poetical novel, in four epistles / A. Seward*. – Lichfield: Printed and sold by J. Jackson and G. Robinson in ... London, 1784. – 93 p.
38. *Works of Lord Byron, with His Letters and Journals, and His Life. In Fourteen Volumes. Vol. XIII*. – London, 1936. – P. 56.

Научная и критическая литература

39. Абрамовских Е. В. Дефиниция понятий незаконченного и незавершённого произведения / Е. В. Абрамовских // *Новый филологический вестник*. – 2007. – № 2. – С. 115-123.
40. Альтшуллер М. *Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов / М. Альтшуллер*. – СПб: Академическое проект, 1996. – 340 с.

41. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. – М.: Издательство «Прогресс», 1976. – 556 с.
42. Барт Р. Драма, поэма, роман / Р. Барт // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. – С. 312-335.
43. Барт Р. Эффект реальности // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1994. – С. 392-400.
44. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
45. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд / М. М. Бахтин. – М., 1963. – 167 с.
46. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – С.221-291.
47. Бахтин М. М. Эпос и роман: (о методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 447-483.
48. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
49. Белая Г. А. Закономерности стилевого развития советской прозы двадцатых годов / Г. А. Белая. – М.: Наука, 1977. – 253 с.
50. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года: (Отрывок из статьи): Статья вторая и последняя // Гончаров И. А. в русской критике: Сборник статей / Вступ. ст. М. Я. Полякова; Примеч. С. А. Трубникова. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. – С. 27-52.
51. Белинский В. Г. Избранные статьи / В. Г. Белинский; сост., вступ. ст. и примеч. С.И. Машинский. – М.: Детская литература, 1978. – 223 с.

52. Белинский В. Г. Собрание сочинений в 9-ти томах / В. Г. Белинский. – М.: Худож. лит. – Т. 5: Статьи, рецензии и заметки (апрель 1842 – ноябрь 1843). – 1979. – 631 с.
53. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман. – М.: «Медиум», 1995. – 323 с.
54. Берковский Н. Я. Литература и театр. Статьи разных лет / Н. Я. Берковский. – М.: Издательство «Искусство», 1969. – 638 с.
55. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
56. Берковский Н. Я. Эволюция и формы раннего реализма на Западе / Н. Я. Берковский // Ранний буржуазный реализм. – Л.: Худож. лит., 1936. – С. 5-104.
57. Бочаров С. Г. «Форма плана» / С. Г. Бочаров // Вопросы литературы. – 1967. – №12. – С. 115-136.
58. Бочаров С. Г. О композиции «Дон Кихота» // Сервантес и всемирная литература / С. Г. Бочаров. – М.: Наука, 1969. – С. 7-116.
59. Бочаров С. Г. О художественных мирах / С. Г. Бочаров. – М.: Сов. Россия, 1985. – 296 с.
60. Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки / С. Г. Бочаров. – М.: Наука, 1974. – 208 с.
61. Валлерстайн И. Буржуа(зия): понятие и реальность с XI по XXI век // Э. Балибар, И. Валлерстайн. Раса, нация, класс: двусмысленные идентичности. – М.: Логос, 2004. – С. 160-181.
62. Варнеке Б. В. Тургенев-драматург / Б. В. Варнеке // Венок Тургеневу: Сборник статей. – Одесса, 1919. – С. 1-24.
63. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма / М. Вебер // Избранные произведения: Пер. с нем. / Сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; Предисл. П. П. Гайденоко. – М.: Прогресс, 1990. – 808 с.

64. Венгеров С. А. Иван Сергеевич Тургенев: Критико-биографический этюд: В 2-х ч. / С. А. Венгеров. – СПб.: Типография И. П. Попова, 1877. – Ч. 1. – 353 с.
65. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 648 с.
66. Винокур Г. О. Слово и стих в «Евгении Онегине» / Г. О. Винокур // Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1990. – С. 146-196.
67. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Ростов н/Д: изд-во «Феникс», 1998. – 480 с.
68. Гейдеко В. А. Чехов и Ив. Бунин: монография / В. Гейдеко. – М.: Советский писатель, 1987. – 368 с.
69. Головчинер В. Е. Вопрос о статусе эпической драмы в системе драматического рода / В. Е. Головчинер // Драма и театр III: сборник научных трудов. – Тверь: Тверск. ун-т, 2002. – С. 7-22.
70. Головчинер В. Е. Русские корни эпической драмы / В. Е. Головчинер // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – Томск: Изд-во Том. унта, 2009. – Вып. 10: Поэтика драмы в литературе XX / ред. Т. Л. Рыбальченко. – С. 5-21.
71. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Изд. 2-е, дополненное и исправленное. – Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2007. – 320 с.
72. Гончаров И. А. Собрание сочинений. В 8 томах. – М., 1977-1980. – Т. 6. – 443 с.
73. Гофман М. Л. Пропущенные строфы Евгения Онегина / М. Л. Гофман // Пушкин и его современники. – Вып. XXXIII-XXXV. – Пб., 1922. – С. 1-132.
74. Гринцер П. А. Литературы древности и Средневековья в системе исторической поэтики / П. А. Гринцер // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. – М., 1986. – С. 72-103.

75. Грифцов Б. А. Теория романа / Б. А. Грифцов. – М.: Совпадение, 2012. – 224 с.
76. Гроссман Л. П. Исследования и статьи. Этюды о Пушкине. Пушкин в театральном кресле // Собрание сочинений Леонида Гроссмана. – М.: Современные проблемы, 1928, Т. I. – 389 с.
77. Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля / Г. А. Гуковский. – М.: ОГИЗ, 1948. – 436 с.
78. Демин И. В. Принцип историзма в контексте немецкого романтизма / И. В. Демин // Система ценностей современного общества: Сб. материалов Международн. научно-практич. конференции. Под ред. С.С. Чернова. – Новосибирск: Издательство ЦРНС, 2016. – С. 6–11.
79. Днепров В. Д. Роман – новый род поэзии // Днепров В. Проблемы реализма. – Л.: Советский писатель, 1961. – С. 72-153.
80. Долинин К. А. Интерпретация текста / К. А. Долинин. – М.: Просвещение, 1985. – 285 с.
81. Елистратова А. А. Просветительский роман: [Английская литература XVIII в.]. Дефо. Ричардсон. Филдинг. Смоллет // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1983-1994. – На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т. Т. 5. – 1988. – С. 46-63.
82. Женетт Ж. Моменты безмолвия у Флобера // Женетт Ж. Фигуры. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. I. – С. 217-234.
83. Жеребин А., Павлова Н. О Самсоне Бройтмане и его «Исторической поэтике» // *Revue des études slaves*. – Paris, 2007. – N 78 (4). – P. 489-493.
84. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин / В. М. Жирмунский. – Л.: «Наука», 1978. – С. 30-31.
85. Журавлева А. И. Русская драматургия и литературный процесс XIX века / А. И. Журавлева. – М., 1988. – 202 с.
86. Журчева О. В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: дис. ... д-ра филол. наук. – Самара, 2009. – 485 с.

87. Заломкина Г. В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. – Самара, 2003. – 224 с.
88. Заяц Е. М. Динамика взаимодействия романной прозы и драмы в раннем творчестве А. П. Чехова: дис. . канд. филол. наук. – Томск, 1999. – 157 с.
89. Зенкин С. Н. Теория литературы: проблемы и результаты / С. Н. Зенкин. – М.: НЛО, 2018. – 368 с.
90. Зомбарт В. Этюды по истории духов. развития современ. экон. человека: пер. с нем. / В. Зомбарт ; сост., авт. послесл. В. В. Сапов, сост., авт. послесл. Давыдов Ю.Н.; Рос. АН, Ин-т социологии. – М.: Наука, 1994. – 442 с.
91. Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII-XIX веков: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. / А. Н. Зорин. – Саратов, 2010. – 36 с.
92. Зорин А. Н. Ремарка в драматургии И. С. Тургенева. Особенности характеросложения и прозаизации // Вестник МГУ. – 2009. – №1. – С. 129-136.
93. Зусева-Озкан В. Б. Историческая поэтика метаромана: монография / В. Б. Зусева-Озкан. – М.: Intrada, 2014. – 488 с.
94. Зусева-Озкан В. Б. Метароман как проблема исторической поэтики: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / В. Б. Зусева-Озкан. – РГГУ, Москва, 2013. – 46 с.
95. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи. – М.: Издательство Юрайт, 2023. – 531 с.
96. Иванов Вяч. И. Роман в стихах // Вяч. И. Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Том 4. – Брюссель, 1987. – С. 324-329.
97. Исакова Я. Н. Жанровая специфика драматургии И. С. Тургенева: автореф. дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.01. / Я. Н. Исакова. – Иваново. 2013. – 18 с.

98. Карих В. В., Агеева А. А. Художественное мышление как феноменологическая категория / В. В. Карих, А. А. Агеева // АНИ: педагогика и психология. 2017. – Т. 6. – № 1(18). – С. 248-251.
99. Кожинов В. В. Происхождение романа: теоретико-исторический очерк / В. В. Кожинов. – М.: Советский писатель, 1963. – 440 с.
100. Косиков Г. К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) / Г. К. Косиков // Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. – Вып. I. – М.: Наследие, 1994. – С. 45-87.
101. Лейдерман Н. Л. К определению сущности категории «жанр» / Н. Л. Лейдерман // Жанр и композиция литературного произведения : межвуз. сб. – Калининград, 1976. – Вып. 3. – С. 3–13.
102. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Собрание текстов, вступ. ст. и общ. ред. А.С. Дмитриева. Сер. «Университетская библиотека». – М.: МГУ, 1980. – 639 с.
103. Логинов А. В. Модерность: проблема типизации обществ / А. В. Логинов // Журнал социологии и социальной антропологии. – Том XV. – № 6 (65). – 2012. – С. 95-104.
104. Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960-1990; «Евгений Онегин»: Комментарий / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 1995. – 847 с.
105. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Издательство «Искусство», 1970. – 384 с.
106. Лукач Г. Буржуазность и L'ART POUR L'ART // Душа и формы. Эссе. Пер. с нем. / Г. Лукач; Перевод и предисл. С.Н. Земляного, послесл. А. С. Стыкалина. – М.: «Логос-Альтера» «Ессено», 2006. – 264 с.
107. Лукач Г. О противоречиях шиллеровской драматургии / Г. Лукач // Театр и драматургия. – 1936. – № 7. – С. 395-399.
108. Лукач Г. Теория романа / Г. Лукач // Новое литературное обозрение. – 1994. – №9. – С. 19-78.

109. Луков Вл. А. Сервантес: Научный доклад для «круглого стола», посвященного 400-летию выхода в свет 1-го тома «Дон Кихота» М. Сервантеса / Отв. ред. Вл. А. Луков. – М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2005. – 25 с.
110. Луков Вл. А. Шекспиризация (к теории и истории принципов-процессов) / Вл. А. Луков // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 года. Моск. гуманит. ун-т. Ин-т гуманит. исследований. – М., 2005. – С. 3-20.
111. Малкина В. Я. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра / В. Я. Малкина. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 140 с.
112. Марков А. 1980: год рождения повседневности / А. Марков. – М.: Издательство «Европа», 2014. – 192 с.
113. Меднис Н. Е. Поэтика и семиотика русской литературы / Н. Е. Меднис. – М.: Языки славянской культуры, 2011. – 232 с.
114. Мейлах Б. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс / Б. Мейлах. – М., Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. – 251 с.
115. Мейнеке Ф. Возникновение историзма / Ф. Мейнеке. – М.: РОССПЭН, 2004. – 480 с.
116. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 320 с.
117. Мелетинский Е. М. Средневековый роман / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1983. – 304 с.
118. Меньшиков А. С. Современная социология и/или социология Современности? / А. С. Меньшиков // Логос. – 2008. – № 6. – С. 48-55.
119. Михайлов А. В. Роман и стиль / А. В. Михайлов // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – С. 137-203.
120. Михайлов А. В. Судьба классического наследия на рубеже XIX – XX веков // Михайлов А. В. Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 19-33.

121. Михайлов А. В. Языки культуры: учебное пособие по культурологии / А. В. Михайлов. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 918 с.
122. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе / А. Д. Михайлов. – М.: «Наука», 1976. – 351 с.
123. Моретти Ф. Буржуа: между историей и литературой / Ф. Моретти. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2014. – 264 с.
124. Мущенко Е. Г. Формирование нового романного мышления в русской реалистической прозе конца XIX – начала XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Е. Г. Мущенко. – Свердловск, 1989. – 38 с.
125. Новикова Н. К. Цикл монологов Роберта Браунинга «Кольцо и книга»: жанровое своеобразие и философия творчества / Н. К. Новикова // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2018. – №3. – С. 101-115.
126. Орлов С. А. Исторический роман Вальтера Скотта / С. А. Орлов. – Горький: Изд-во Горьк. ун-та, 1960. – 478 с.
127. Ортега-и-Гассет Х. Краткий трактат о романе / Х. Ортега-и-Гассет // Вопросы литературы. – 1987. – №9. – С. 169-205.
128. Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте» / Х. Ортега-и-Гассет // Эстетика. Философия культуры. – М.: «Искусство», 1991. – С. 113-150.
129. Пинский Л. Е. Магистральный сюжет / Л. Е. Пинский. – М.: Советский писатель, 1989. – 416 с.
130. Познякова Е. А. Генезис «новой драмы» А. П. Чехова / Е. А. Познякова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – № 1. – 2012. – С. 296-300.
131. Поляков Е. А., Малкина В. Я. Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX в: проблемы поэтики и типологии жанра. – М.: Издательство РГГУ, 1977. – 203 с. / Е. А. Поляков, В. Я. Малкина // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7. Литературоведение. – 1999. – №2. – С. 82-93.

132. Пospelов Г. Н. «Евгений Онегин» как реалистический роман // Пушкин. Сб. ст. – М.: Гослитиздат, 1941. – С. 76-154.
133. Пospelов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы / Г. Н. Пospelов. – М.: Просвещение, 1972. – 270 с.
134. Пospelов Г., Лукач Г. Роман // Литературная энциклопедия: В 11 т. (М.), 1929-1939. Т.9. – М.: ОГИЗ РСФСР, Гос. ин-т. «Сов. Энцикл.», 1935. – С. 773-832.
135. Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест / О. А. Проскурин. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 462 с.
136. Реизов Б. Г. История и вымысел в романах Вальтера Скотта / Б. Г. Реизов // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – Т. XXX. – Вып. 4. – М., 1971. – С. 306-311.
137. Реизов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма / Б. Г. Реизов. – Л.: ГИХЛ, 1958. – 568 с.
138. Риторика и истоки европейской литературной традиции: [Сборник статей] / С.С. Аверинцев. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с.
139. Роскин А. И. А. П. Чехов. Статьи и очерки / А. И. Роскин. – М.: ГИХЛ, 1959. – С. 240-241.
140. Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа / Н. Т. Рымарь. – Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1989. – 156 с.
141. Рымарь Н. Т. Романное мышление и культура XX века / Н. Т. Рымарь // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тamarченко. – М.: Тверь, 2000. – Вып. 6. – С. 88-102.
142. Рымарь Н. Т. Современный западный роман: проблемы эпической и лирической формы / Н. Т. Рымарь. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1978. – 128 с.
143. Рымарь Н. Т. Художественный метанарратив модерна и структура романа XIX в. / Н. Т. Рымарь // Семиотические исследования. Semiotic studies. 2023. – Т. 3. – No 3. – С. 45–58.

144. Сапогов В. А. «Незаконченные произведения»: К проблеме целостности художественного текста / В. А. Сапогов // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы: Тезисы докладов республиканской научной конференции (12–14 октября). – Донецк, 1977. – С. 13–15.
145. Саркисова А. Ю. Поэтика английского романа о «дворянских гнездах» (на материале романа Джейн Остен «Мэнсфилд-парк») / А. Ю. Саркисова // Вестник Томского государственного университета. – 2009. – № 318. – С. 48–51.
146. Скобелев В. «Романное мышление» в рассказах и повестях Андрея Платонова 20-х годов / В. Скобелев // Russian Literature. – Volume 32, Issue 3. – 1 October 1992. – P. 329-355.
147. Скобелев В. П. М. М. Бахтин и Ю. Н. Тынянов (к теории пародии) / В. П. Скобелев // Ирония и пародия: межвуз. сб. науч. ст. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Самар. гос. ун-т, Отд. филол. и междисциплинар. исслед. Самар. науч. центра РАН; (под ред. С. А. Голубкова, М. А. Перепелкина, В. П. Скобелева), 2004. – С. 18-33.
148. Социальное знание и социальные изменения. – М.: Изд-во Института философии РАН, 2001. – 284 с.
149. Стеблин-Каменский М. И. Труды по филологии / М. И. Стеблин-Каменский. – Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ, 2003. – 928 с.
150. Струкова Т. Г. Проблема обыденности в дискурсе о литературе / Т. Г. Струкова // Вестн. ВГУ. Сер. Философия. – 2017. – № 1. – С. 72-83.
151. Тamarченко Н. Д. «Капитанская дочка» и судьбы исторического романа в России / Н. Д. Тamarченко // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. – 1999. – Т. 58. – № 2. – С. 44-53.
152. Тamarченко Н. Д. О своеобразии русского исторического романа («Князь серебряный» А. К. Толстого) / Н. Д. Тamarченко // Вопросы теории и

- истории русской литературы: Межвузовский сборник научных трудов. – Брянск, 1994. – С. 97-107.
153. Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX в.: проблемы поэтики и типологии жанра / Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательство РГГУ, 1977. – 203 с.
154. Творчество Вальтера Скотта в пространстве мировой культуры: коллективная монография / ред. И.О. Волков. – Томск: Издательство Томского государственного университета, 2023. – 140 с.
155. Телегина О. В. Эстетизация повседневности в романах Элизабет Гаскелл: автореф... дис. канд. филол. наук: 10.01.03. / О. В. Телегина. – Нижний Новгород, 2016. – 25 с.
156. Тодоров Ц. Поэтика / Ц. Тодоров // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 37-112.
157. Токарева Г. А. О жанре элегии и элегическом модусе / Г. А. Токарева // Вестник КРАУНЦ: Гуманитарные науки, 2017. – № 1 (29). – С. 7-11.
158. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. Юбилейное. В 90 томах. – М.: ГИХЛ, 1928-1959. – Т. 13. Война и мир: Черновые редакции и варианты. – 1949. – 892 с.
159. Трельч Э. Историзм и его проблемы / Э. Трельч. – М.: Юрист, 1994. – 780 с.
160. Тураев С. В. От Просвещения к романтизму / С. В. Тураев. – М.: Наука, 1983. – 254 с.
161. Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» / Тынянов Ю. Н. // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 284-309.
162. Тютелова Л. Г. Автор и герой в драматургии И.С. Тургенева / Л. Г. Тютелова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2009. – № 4. – С. 1619–1625.
163. Тютелова Л. Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А. П. Чехова : автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. / Л. Г. Тютелова. – Самара, 2012. – 43 с.

164. Тютелова Л. Г. Проблема пространственной точки зрения в драме / Л. Г. Тютелова // Культура и текст. – 2019. – № 4 (39). – С. 41-53.
165. Тютелова Л. Г. Теория романа М. М. Бахтина и проблема романизации драмы / Л. Г. Тютелова // Вестник Самарского государственного университета. – 2012. – №2/1 (93). – С. 121-127.
166. Тютелова Л. Г. Эпическое в «новой драме» рубежа XIX–XX веков / Л. Г. Тютелова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2016. – №1. – С. 152-156.
167. Тютелова Л. Г. Эпическое в русской драматургии XIX века (на примере пьес А.Н. Островского) / Л. Г. Тютелова // Сфера культуры. – №3(13). – 2023. – С. 35-42.
168. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М.: Прогресс, 1978. – 326 с.
169. Финк Э. Л. Эпичность русской драмы / Э. Л. Финк // Вестник Самарского государственного университета. – 2001. – № 3. – С. 111-119.
170. Фрейденберг О. М. Вступление к греческому роману / О. М. Фрейденберг // Диалог. Карнавал. Хронотоп, 1995. – № 4. – С. 78-85.
171. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – Л., 1936. – С. 252, 323.
172. Фридендер Г. М. Лессинг: очерк творчества / Г. М. Фридендер. – М.: Гослитиздат, 1957. – 240 с.
173. Фюре Ф. Постигание Французской революции / Ф. Фюре; Пер. с фр. Д. В. Соловьева. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. – 224 с.
174. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. – М.: Издательство «Весь мир», 2003. – 416 с.
175. Ханмурзаве К. Г. Немецкий романтический роман. Генезис, Поэтика, Эволюция жанра / К. Г. Ханмурзаве. – Махачкала, 1998. – 331 с.
176. Хиршман А. Страсти и интересы: капиталистические аргументы в пользу капитализма до его триумфа / А. Хиршман. – М.: Издательство Института Гайдара, 2012. – 200 с.

177. Хомяков М. Б. К критической теории монолитной модерности / М. Б. Хомяков // Журнал социологии и социальной антропологии. – Том XV. – № 6 (65). – 2012. – С. 60-72.
178. Чернышев М. Р. К проблеме жанровой номинации «Дон Жуана» Байрона в отечественном литературоведении / М. Р. Чернышев // Западный пушкинизм и российский байронизм: проблемы взаимосвязей. Материалы XIX Международной конференции Российской ассоциации преподавателей английской литературы (Москва – Михайловское, 1-5 июля 2009). 2009. – 200 с.
179. Чирков А. С. Эпическая драма (Проблемы теории и поэтики) / А. С. Чирков. – Киев: Вища школа, 1988. – 160 с.
180. Шартье Р. Письменная культура и общество / Р. Шартье; Пер. с фр. и послесл. И.К. Стаф. – М.: Новое издательство, 2006. – 272 с.
181. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Ж.-М. Шеффер. – М.: Едиториал УРСС, 2010. – 192 с.
182. Шкловский В. Б. Пушкин и Стерн / В. Б. Шкловский // Очерки по поэтике Пушкина. – Берлин: Эпоха, 1923. – С. 197-220.
183. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
184. Шульц С. А. Драматургия Л. Н. Толстого как пограничный феномен / С. А. Шульц // Русская литература. – 2000. – № 1. – С. 21-39.
185. Шульц С. А. Историческая поэтика драматургии Л. Н. Толстого / С. А. Шульц. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского ун-та, 2002. – 240 с.
186. Шумпетер Й. Капитализм, социализм и демократия / Й. Шумпетер. – М.: Экономика, 1995. – 539 с.
187. Шюц А. Структура повседневного мышления / А. Шюц // Социальные исследования. – 1988. – № 2. – С. 120-136.
188. Addison C. A Genealogy of the Verse Novel / C. Addison. – Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017. – 505 p.

189. Addison C. Chamberlayne's Pharonnida: The First English Verse Novel / C. Addison // *S.A. Journal of Medieval and Renaissance Studies*. Vol. 25. 2015. P. 1–14.
190. Alpers S. *The Art of escribing: Dutch Art in the Seventeenth Century* / S. Alpers. – Chicago, IL, 1983. – 302 p.
191. Barish J. A. *The Antitheatrical Prejudice* / J. A. Barish. – Berkeley: University of California Press, 1985. – 509 p.
192. Bauer M. *Romantheorie* / M. Bauer. – Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1997. – 247 S.
193. Beaty J. *Misreading "Jane Eyre". A Postformalist Paradigm* / J. Beaty. – Columbus: Ohio State University Press, 1996. – 259 p.
194. Beers H. A. *Retrospects of the Drama* / H. A. Beers // *The North American Review*. – Vol. 185, No. 619 (Jul. 19, 1907). – P. 623-634.
195. Blumenberg H. *Die Legitimität der Neuzeit* / H. Blumenberg. – Frankfurt/M: Suhrkamp, 1966. – 599 S.
196. Bone D. *The Cambridge Companion to Byron* / D. Bone. – Cambridge: Cambridge UP, 2004. – 330 p.
197. Borchmeyer D. *Kommentar // Johann Wolfgang Goethe: Dramen 1756–1775* / D. Borchmeyer. – Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. – 770 S.
198. Bose A. *The early Victorian verse-novel* / A. Bose. – USA: R. West, 1977. – 36 p.
199. Botting F., Townshead D. *Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* / F. Botting, D. Townshead. – Routledge, 2004. – 1496 p.
200. Bourdieu P. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, trans. Susan Emanuel / P. Bourdieu. – Stanford: Stanford UP, 1995. – 409 p.
201. Boyle N. *Das Lesedrama: Versuch einer Ehrenrettung* / N. Boyle // Grubmüller, K., Hess, G. *Bildungsexklusivität und volkssprachliche Literatur. Literatur vor Lessing – nur für Experten?* – Tübingen, 1986. – S. 59-68.

202. Burroughs C. B. *Closet Stages: Joanna Baillie and the Theater Theory of British Romantic Women Writers* / C. B. Burroughs. – Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1997. – 256 p.
203. Burroughs C. B. *The Persistence of Closet Drama* / C. B. Burroughs // *Redefining British Theatre History*. – London: Palgrave Macmillan, 2007. – P. 215–235.
204. Cecil D. *A Portrait of Jane Austen* / D. Cecil. – London: Constable & Company Limited, 1978. – 208 p.
205. *Closet Drama: History, Theory, Form* / Edited by C. Burroughs. – London: Routledge Taylor and Francis Group, 2019. – 278 p.
206. Collins B. *Jane Austen's Victorian Novel* / B. Collins // *Nineteenth-Century Fiction* – 1949. – Vol. 4. – №3. – P. 175-185.
207. Cooppan V. *The Novel as Genre* / V. Cooppan // *The Cambridge Companion to the Novel*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2018. – P. 23-42.
208. Copeland E. *Money (Chapter 29)* / E. Copeland // *Jane Austen in Context*. – Cambridge University Press, 2005. – P. 317-326.
209. Curtius E. R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 2., durchgesehene Auflage / E. R. Curtius. – Bern: Francke, 1954. – 608 S.
210. Dekker G. *The American Historical Romance* / G. Dekker. – Cambridge: Cambridge UP, 1987. – 388 p.
211. Dibelius W. *Englische Romankunst*. Bd. 1 / W. Dibelius. – Berlin; Leipzig, 1922. – 434 S.
212. Duffy J. *Criticism, 1814–1870* / J. Duffy // *The Jane Austen Companion*. Ed. J. David Grey. – New York: Macmillan Publishing Company, 1986. – P. 93–101.
213. Erickson L. *The Economy of Literary Form: English Literature and the Industrialization of Publishing, 1800-1850* / L. Erikson. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. – 219 p.
214. Felluga D. *Verse Novel* / D. Felluga // *A Companion to Victorian Poetry*. – Blackwell Publishers, 2002. – P. 171-186.

215. Ferris I. *The Achievement of Literary Authority: Gender, History, and the Waverley Novels* / I. Ferris. – Ithaca: Cornell Univ. Press, 1991. – 261 p.
216. Fock C. W. *Semblance or Reality? The Domestic Interior in Seventeenth-Century Dutch Genre Painting* / C. W. Fock // *Art & Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*. Ed. Mariët Westermann. – Zwolle: Waanders Publishers, 2001. – P. 83-101.
217. Forster E. M. *Aspects of the Novel* / E. M. Forster. – New York: Harcourt, Brace & Co., 1955. – 176 p.
218. Friedlander Eli. *Walter Benjamin: a philosophical portrait* / Eli. Friedlander. – Cambridge, MA; L.: Harvard University Press, 2012. – 304 p.
219. Galperin W. *The Historical Austen* / W. Galperin. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003. – 296 p.
220. Gilbert S. M., Gubar S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* / S. Gilbert, S. Gubar. – Yale University Press, 2000. – 768 p.
221. Green W. A. *Periodization in European and World History* / W. A. Green // *Journal of World History*. – 1992. – Vol. 3. – № 1. – P. 13-53.
222. Grundy I. *Jane Austen and literary traditions* / I. Grundy // *The Cambridge Companion to Jane Austen* / Eds. Edward Copeland and Juliet McMaster. – Cambridge: Cambridge University Press, 2014. – P. 192-214.
223. Habermas J. *Modernity – An Incomplete Project* / J. Habermas // Foster H. *Postmodern Culture*. – London: Pluto Press, 1985. – Pp. 3-15.
224. Haslinger A. *Epische Formen Im Hofischen Barockroman Anton Ulrichs Romane Als Modell* / A. Haslinger. – Munchen: Wilhelm Fink Verlag, 1970. – 408 S.
225. Hayden J. O. *Introduction* // *Scott: The Critical Heritage* / J. O. Hayden. – Barnes and Noble, 1970. – P. 1-23.
226. Hazard P. *La crise de la conscience européenne. Le livre de Poche, collection références* / P. Hazard. – Paris, 1994. – 444 p.

227. Helgerson R. *Adulterous Alliances: Home, State, and History in Early Modern European Drama and Painting* / R. Helgerson. – Chicago: The University of Chicago Press, 2000. – 238 p.
228. Hempfer K. W. *Lektüren von Dialogen* / K. W. Hempfer // Ders. *Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien.* – Stuttgart, 2002. – S. 1-38.
229. Humphrey R. *Stream of Consciousness in the Modern Novel (1954)* / R. Humphrey. – Berkeley: University of California Press, 1972. – P. 127.
230. Jacobs J. *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. Zweite unveränderte Auflage* / J. Jacobs. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1983. – 332 S.
231. James D. *The Novel as Encyclopedia* / D. James // *The Cambridge Companion to the Novel.* – Cambridge: Cambridge University Press, 2018. – P. 74-90.
232. Jameson F. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* / F. Jameson. – Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981. – 305 p.
233. Jauß H. R. *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* / H. R. Jauß. – Frankfurt am Main, 1990. – 302 S.
234. Jeffrey F. *Ivanhoe: A Romance, By the Author of 'Waverley'* / F. Jeffrey // *The Edinburgh Review.* – Vol. 65. – Jan. 1820. – P. 1-54.
235. Kerr J. *Fiction against History: Scott as Storyteller* / J. Kerr. – Cambridge: Cambridge UP, 1989. – 151 p.
236. Kobetts Miller R. *The Victorian Actress in the Novel and on the Stage* / R. Kobetts Miller. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. – 264 p.
237. Kocka J. *The European Pattern and the German Case* // J. Kocka and A. Mitchell. *Bourgeois Society in Nineteenth-Century Europe.* – Oxford: Berg Publishers, 1993 (1988). – 480 p.
238. Lansdown R. *Lord Byron: Dramaturg. The Arbiter of Others' Fate* / R. Lansdown // *Encounter LXXIV.* – No. 3. – 1990. – P. 46-51.
239. Latour B. *We have never been modern* / B. Latour. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993. – 168 p.

240. Le Fay D. Jane Austen: The World of Her Novels / D. Le Fay. – London: Frances Lincoln Limited, 2002. – 379 p.
241. Le Faye D. Jane Austen's Letters / D. Le Fay. – Oxford, Oxford University Press, 1997. – 643 p.
242. Leduc J. Période, périodisation // *Historiographies: Concepts et débats* / sous la dir. C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia, N. Offenstadt. – Paris: Gallimard, 2010. – Vol. 2. – P. 830-838.
243. Liddle D. Bakhtinian “Journalization” and the Mid-Victorian Literary Marketplace / D. Liddle // *Literature Compass*. – 2016. – № 4(5). – P. 1460-1474.
244. Litz A. W. Jane Austen: A Study of Her Development / A. W. Litz. – New York: Oxford University Press, 1965. – 198 p.
245. Lodge D. The Art of Fiction / D. Lodge. – New York: Viking Penguin, 1992. – 224 p.
246. Lukács G. The Theory of The Novel. A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature / G. Lukács; Translated from the German by Anna Bostock. – London: The Merlin Press 1971. – 160 p.
247. Lukács G. Zur Soziologie des modernen Dramas / G. Lukács // *Schriften zur Literatursoziologie*. – Frankfurt a. M. u. a., 1985. – S. 261–295.
248. MacDonagh O. Jane Austen: Real and Imagined Worlds / O. MacDonagh. – New Haven: Yale University Press, 1991. – 186 p.
249. Magie L. M. The Verse-novel: Bastard Child of the Nineteenth Century / L. M. Magie. – Los Angeles: University of California, 1971. – 206 p.
250. Man de P. The Resistance to Theory / P. de Mann // *Theory and History of Literature*. – 1986. – Volume 33. – P. 3-21.
251. Mannheim K. Conservatism: A Contribution to the Sociology of Knowledge (1925) / K. Mannheim. – New York: Routledge and Kegan Paul, 1986. – 256 p.
252. Markovits S. The Victorian Verse-novel: Aspiring to Life / S. Markovits. – Oxford University Press, 2017. – 312 p.

253. Marx P. Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte / P. Marx. – Stuttgart: J. B. Metzler. 2012. – 348 s.
254. Masson D. British Novelists and Their Styles: Being a Critical Sketch of the History of British Prose Fiction / D. Masson. – Boston: Gould and Lincoln; New York: Sheldon and company, 1859. – 312 p.
255. Matthews B. The Legitimacy of the Closet-Drama / B. Matthews // The North American Review. – Vol. 187. – No. 627 (Feb., 1908). – P. 213-223.
256. Maxwell R. The Historical Novel in Europe, 1650–1950 / R. Maxwell. – Cambridge: Cambridge UP, 2009. – 332 p.
257. McAleavey M. Behind the Victorian Novel: Scott's Chronicles / M. McAleavey // Victorian Studies. – Volume 61. – No. 2. – P. 232-239.
258. Moore N. Victorian Poetry and Modern Life: The Unpoetical Age / N. Moore. – London: Palgrave Macmillan London, 2015. – 239 p.
259. Moretti F. Serious Century / F. Moretti // The Novel. Volume 1. History, Geography, and Culture. – Princeton: Princeton University Press, 2006. – P. 364-400.
260. Mulhallen J. The Theatre of Shelley / J. Mulhallen. – Cambridge: Open Book Publishers CIC Ltd., 2010. – 289 P.
261. Naugrette F. Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scene / F. Naugrette. – Paris: Éditions du Seuil (Points-Essais), 2001. – 245 p.
262. Page N. A Byron Chronology / N. Page. – London: Palgrave Macmillan London, 1988. – 117 p.
263. Page N. The Language of Jane Austen / N. Page. – Oxford: Blackwell, 1972. – 208 p.
264. Pereverzin V. M. Концепции «эпизации» и «романизации» в изучении большой эпической формы / V. M. Pereverzin // Alexandr Veselovskij a dnešek: (materiály konference konané ve dnech 22.-24. října 1996). Kšicová, Danuše (editor); Pospíšil, Ivo (editor). – Vyd. 1. – Brno: Masarykova univerzita, 1998. – P. 222-235.

265. Pot van der J. H. J. Sinndeutung und Periodisierung der Geschichte. Eine systematische Übersicht der Theorien und Auffassungen / J. H. J. van der Pot. – Boston – Köln: Brill, Leiden, 1999. – 1001 S.
266. Puchner M. Stage Fight: Modernism, Anti-theatricality & Drama / N. Puchner. – Baltimore: John Hopkins University Press, 2002. – 234 p.
267. Puchner M. The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy / N. Puchner. – Oxford, New York: Oxford University Press, 2010. – 254 p.
268. Randall D. B. J. Winter Fruit: English Drama, 1642-1660 / D. B. J. Randall. – Kentucky: University Press of Kentucky, 1995. – 472 p.
269. Rawson C. Introduction / C. Rawson // Cambridge Companion to Henry Fielding. – New York: Cambridge University Press, 2007. – P. 1-2.
270. Robertson R. Mock Epic Poetry from Pope to Heine / R. Robertson. – Oxford: Oxford UP, 2009. – 448 p.
271. Ruckhäberle H.-J., Widhammer H. Roman und Romantheorie des deutsche Realismus: Darstellung und Dokumente / H.-J. Ruckhäberle, H. Widhammer. – Kronberg: Athenäum, 1977. – 262 S.
272. Schama S. The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age / S. Shama. – Berkeley: University of California Press, 1988. – 698 p.
273. Serialization in Popular Culture / Eds. R. Allen, T. van den Berg. – New York: Routledge, 2014. – 210 p.
274. Sertoli G. I due Robinson / G. Sertoli // Daniel Defoe. Le avventure di Robinson Crusoe. – Turin: Einaudi, 1998. – 704 p.
275. Silva F. V. Os sentidos do drama histórico do Sturm und Drang / F. V. Silva // Götz von Berlichingen da mão de ferro, de Johann Wolfgang Goethe. – São Paulo/Londrina: Aetia Editorial, 2020. – Vol. 1. – P. 163-199.
276. Southam B. C. Jane Austen: The Critical Heritage / B. C. Southam. – London: Routledge, 1968. – 286 p.

277. Stephenson J. R. William A. Henry Fielding's Influence on Lord Byron: Diss. Texas Technological College, 1973 / J. R. Stephenson. – 286 p.
278. Straznicky M. Privacy, playreading, and women's closet drama, 1500–1700 / M. Straznicky. – Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Publishing, 2004. – 182 p.
279. Tave S. Propriety and Lover's Vows. Jane Austen's Mansfield Park / S. Tave. – New York: Chelsea House, 1987. – P. 37–46.
280. The Works of Lord Byron // Vol. 1. Poetry / Ed. Ernest Hartley Coleridge, M.A. – London: John Murray; New York: C. Scribner's sons, 1903. – 502 p.
281. The Works of Lord Byron // Vol. 6. Don Juan / Ed. Ernest Hartley Coleridge, M.A. – London: John Murray; New York: C. Scribner's sons, 1905. – 612 p.
282. Todd J. The Cambridge Introduction to Jane Austen / J. Todd. – Cambridge: Cambridge University Press, 2015. – 190 p.
283. Todorov Tz. Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle / Tz. Todorov. – Manchester: Manchester University Press, 1984. – 132 p.
284. Waldron M. Critical Response, early / M. Waldron // Jane Austen in Context. Ed. Janet Todd. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005. – P. 83–91.
285. Wang S. Lord Byron: Closet Drama / S. Wang // The Theatre of the Mind. – London: Palgrave Macmillan London, 1990. – P. 1-27.
286. Warburg A. The Renewal of Pagan Antiquity / A. Warburg. – Los Angeles, 1999. – 859 p.
287. Ward A. C. Pride and Prejudice: Introduction and Notes / A. C. Ward. – London: Longmans, Green and Co. 1958. – P. 2-8.
288. Watt I. The Rise of The Novel / I. Watt. – London: Chatto and Windus, Ltd., 1957. – 334 p.
289. West L. Verse Novel Research and Reception in the Twenty-First Century / L. West // New Scholar: An International Journal of The Humanities, Creative Arts And Social Sciences. – Volume 3. – Number 2. – 2014. – P. 113-124.
290. Weydt G. Der deutsche Roman von der Renaissance bis zu Goethes Tod // Deutsche Philologie im Aufriß. 2. Aufl. – Berlin 1954. – S. 1217-1356.

291. Wirsching A. Oldenbourg Geschichte Lehrbuch: Neueste Zeit / A. Wirsching. – De Gruyter Oldenbourg, 2008. – 478 S.
292. Wood S. The American Reception of Jane Austen's Novels from 1800 to 1900: Thesis for the Degree of Master of Arts / S. Woods. – Texas, Denon, 1987. – P. 35.
293. Wynn T. Reading Drama in Eighteenth-Century France / T. Wynn. – Oxford: Oxford University Press, 2024. – 412 p.
294. Zeller B. Schiller. Eine Bildbiographie / B. Zeller. – München, 1958. – 143 S.

Справочная и учебная литература

295. Бройтман С. Н. Историческая поэтика: учебное пособие / С. Н. Бройтман. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2001. – 320 с.
296. Капкан М. В. Культура повседневности: учеб. пособие / М.В. Капкан. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2016. – 110 с.
297. Кожин В. В. Историзм / В. В. Кожин // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2003. – С. 321–324.
298. Лейтес Н. С. Роман как художественная система: учеб. пособие по спецкурсу / Н. С. Лейтес. – Пермь: Перм. ун-т, 1985. – 80 с.
299. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова – Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя / Ю. М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
300. Малкина В. Я. Исторический роман / В. Я. Малкина // Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / (гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко). – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 87-88.
301. Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / (гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко). – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
302. Тмарченко Н. Д. Роман / Н. Д. Тмарченко // Литературоведческие термины (материалы к словарю). – Коломна, 1997. – С. 33-34.

303. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н.Д. Тamarченко, В. И. Тюпа; под ред. Н.Д. Тamarченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2011. – 256 с.
304. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тamarченко. Т2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с.
305. Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию: научно-учебное пособие для самостоятельной исследовательской работы / В. И. Тюпа. – М.: Intrada, 2016. – 145 с.

Электронные ресурсы

306. Байрон Дж. Г. Дон Жуан // Джордж Гордон Байрон. Собрание сочинений в четырех томах. Том 1. / Перевод Т. Гнедич. – М.: Правда, 1981. – 49-567 с. / Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. – URL: <https://lib.ru/POEZIQ/BAJRON/donjuan.txt> (дата обращения: 24.12.2023).
307. Бальзак О. де. Предисловие к «Человеческой комедии» / Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. – URL: http://lib.ru/INOOLD/BALZAK/s_komedia.txt (дата обращения: 20.11.2021).
308. Бальзак О. де. Этюд о Бейле / Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. – URL: http://www.lib.ru/INOOLD/BALZAK/balzak_bale.txt (дата обращения: 20.11.2021).
309. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды (1841) // В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах. Т. II. Статьи и рецензии. 1841-1845. – М.: ОГИЗ, ГИХЛ, 1948 / Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. – URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0790.shtml (дата обращения: 10.09.2022).

310. Белинский В. Г. Речь о критике (1842) // В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах. Т. II. Статьи и рецензии. 1841-1845. – М.: ОГИЗ, ГИХЛ, 1948 / Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. – URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1080.shtml (дата обращения: 10.09.2022).
311. Гауптман Г. Ткачи // Гауптман Г. Пьесы. Т.1. – М.: Искусство, 1959 / Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. – URL: http://az.lib.ru/g/gauptman_g/text_0020.shtml (дата обращения: 06.04.2024).
312. Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» (1827) // В. Гюго. Публицистика: Том 14. Критические статьи, очерки, письма. – URL: http://rulibs.com/ru_zar/nonf_publicism/gyugo/0/j24.html (дата обращения: 11.10.2020).
313. Ибсен Г. Кукольный дом // Ибсен Г. Собр. соч. в 4-т. – М.: Искусство, 1957 / Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. – URL: https://www.lib.ru/INPROZ/IBSEN/kukl.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 06.04.2024).
314. Лукач Г. Исторический роман / Г. Лукач // Литературный критик. – 1937. – № 7, 9, 12. – 1938. – № 3, 7, 8, 12. – URL: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/hist-roman/histroman-sod.htm> (дата обращения: 10.10.20).
315. Остин Дж. Гордость и предубеждение // Дж. Остен. Собрание сочинений в трех томах. – М.: Худож. лит., 1988-1989 / Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. – URL: <https://www.lib.ru/INOOLD/OSTEN/gord.txt> (дата обращения: 15.03.2024).
316. Пахсарьян Н. Т. «Ирония судьбы» века Просвещения: «обновленная литература» или литература, демонстрирующая исчерпанность старого? // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учебное пособие / Под ред. Л. Г. Андреева. – М.: Высшая Школа, 2001 / forlit.philol.msu: Кафедра истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. – URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/pakhsaryan-article2-ru> (дата обращения: 01.08.2023).

317. Шоу Б. Как он лгал ее мужу // Шоу Б. Полн. Собрание пьес в 6 т. Т.3. – Л.: Искусство, 1979 / theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. – URL: https://theatre-library.ru/files/sh/shaw_bernard/shaw_bernard_1726.doc (дата обращения: 30.09.2023).
318. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. – URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/ekkerman-gete-poslednie-gody/index.htm> (дата обращения: 23.07.2021).
319. Austen J. Sanditon. – Boston: Houghton Mifflin, 1975; Electronic Text Center, University of Virginia Library / archive.org: Internet Archive. – URL: https://archive.org/stream/Sanditon/JaneAustenssanditon_djvu.txt (accessed: 04.02.24).
320. Bloom H. Pilgrim to Eros / H. Bloom // The New York Review of Books. – 2009. – September 24. – URL: <https://www.nybooks.com/articles/2009/09/24/pilgrim-to-eros/> (accessed: 24.06.21).
321. Browning E. B. Aurora Leigh. – London: J. Miller, 1864. Reprinted: Chicago: Academy Chicago Printers (Cassandra Editions), 1979. / Digital Library Upenn. – URL: <https://digital.library.upenn.edu/women/barrett/aurora/aurora.html> (accessed: 27.12.23).
322. Cervantes de M. Don Quijote de la Mancha / Centro Virtual Cervantes. – URL: <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm> (accessed: 11.01.24).
323. Eliot G. Armgart. – London and Edinburgh: William Blackwood and Sons, 1878 (Cabinet Edition) / georgeeliotarchive.org: George Eliot Archive. – URL: <https://georgeeliotarchive.org/items/show/602> (accessed: 13.05.24).
324. Eliot G. Middlemarch: A Study of provincial life. – New York and Boston: H. M. Caldwell Company Publishers, 1912 / gutenber.org: The Project

- Gutenberg. – URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/145/pg145-images.html> (accessed: 01.06.24).
325. Galt J. The Life of Lord Byron (1830) / lordbyron.org: Lord Byron and his Times. – URL: <https://lordbyron.org/contents.php?doc=JoGalt.1830.Contents> (accessed: 26.12.23).
326. Godwin W. Of history and romance (1797) / Digital Library Upenn. – URL: www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/godwin.history.html (accessed: 18.11.21).
327. Hurd R. Letters on Chivalry and Romance (1762) / archive.org: Internet Archive. – URL: https://archive.org/details/bim_eighteenth-century_letters-on-chivalry-and-hurd-richard_1762 (accessed: 10.11.21).
328. Jane Austen by Virginia Woolf (1925) / Monadnock Valley Press. – URL: <https://monadnock.net/woolf/austen.html> (accessed: 03.02.24).
329. John Dryden’s “Preface” to his Don Sebastian, King of Portugal, a tragedy, acted at the Theatre Royal, 1690 // The Works of John Dryden, Vol. 7 of 18: Illustrated With Notes, Historical, Critical, and Explanatory, and a Life of the Author. – London: James Ballantyne and Co., 1808 / gutenberg.org: The Project Gutenberg. – URL: https://www.gutenberg.org/files/16402/16402-h/16402-h.htm#page_291 (accessed: 04.11.23).
330. Lord Byron. Don Juan: In Sixteen Cantos, with Notes. – Halifax: Millner and Sowerby, 1837 / gutenberg.org: The Project Gutenberg. – URL: <https://www.gutenberg.org/files/21700/21700-h/21700-h.htm> (accessed: 23.12.23).
331. Machiavelli N. Istorie fiorentine. Libro VIII. – 46 p. – URL: https://www.intratext.com/IXT/ITA1109/_PDI.HTM (accessed: 16.04.24).
332. Mann T. Buddenbrooks: Verfall einer Familie. – Berlin: Fischer Verlag, 1909. / The Project Gutenberg. – URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/34811/pg34811-images.html> (accessed: 10.05.24).

333. Morhof D. G. Unterricht Von Der Teutschen Sprache und Poesie. – Kiel, 1682.
/ deustextarchiv.de: Deutsches Textarchiv (DTA). –
URL: https://www.deustextarchiv.de/book/show/morhof_unterricht_1682
(accessed: 11.03.23).
334. Pestalozzi Johann Heinrich (1818). The Address of Pestalozzi to the British
Public / books.google.ru: Google Книги. –
URL: https://books.google.ru/books?id=i6BDAAAACAAJ&pg=PT10&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (accessed: 07.09.22).
335. Schubart F. D. Zur Geschichte des menschlichen Herzens (1775). – URL:
https://www.teachsam.de/deutsch/d_literatur/d_aut/sci/sci_dram/raeuber/sci_ra_eub_4_3_txt_1.htm (accessed: 15.05.24).
336. Scott W. St. Ronan's Well (1823). – Boston: Dana Estes and Company
Publishers, 1894 / Gutenberg.org: The Project Gutenberg. – URL:
<https://www.gutenberg.org/files/20749/20749-h/20749-h.htm> (accessed:
28.10.20).
337. Shelley P. B. The Cenci (1819). –
URL: <http://knarf.english.upenn.edu/PShelley/cencipre.html> (accessed:
02.06.22).
338. Sir Walter Scott on Jane Austen / W. Scott // Famous Reviews: Selected and
Edited With Introductory Notes / Ed. R. Brimley Johnson. – London, 1914 //
Gutenberg.org: The Project Gutenberg. – URL:
<https://www.gutenberg.org/cache/epub/11251/pg11251-images.html> (accessed:
05.01.24).
339. The Letters of Sir Walter Scott. Vol. 1. 1787–1807 / Ed. H. J. C. Grierson. –
London: Constable and Co Limited, 1832 / walterscott.lib.ed.ac.uk: Edinburgh
University Library. The Walter Scott Digital Archive. – URL:
<http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/etexts/etexts/letters1.PDF> (accessed:
04.11.20).
340. Torres L. The Curator Says It's About Sex. Walter Liedtke on the Meaning of
Vermeer's Milkmaid / L. Torres // aristos.org: Aristos. An Online Review of the

Arts. – December 2009. – URL: <https://www.aristos.org/aris-09/liedtke-milkmaid.htm> (accessed: 10.02.24).