

В своей повести, заключает исследовательница, Лесков использует широкий арсенал литературных приемов, включая использование интертекстов из Шекспира и фольклора, связующие мотивы (образ реки, черной змеи), литургические ассоциации, мистическую символику (кот) и др. Освоив эту художественную технику, писатель начинает экспериментировать с отказом от «литературности», переходя к сказу, к имитации жанра хроники и др. «Леди Макбет...» – поворотный момент, обозначивший начало тщательно обдуманного отхода Лескова от общепринятой традиции «высокой литературы».

Т.Г. Юрченко

Зарубежная литература

2011.03.020. ПРЕДИСЛОВИЯ И МАНИФЕСТЫ XIX ВЕКА.

Préfaces et manifestes du XIX siècle / Textes réunis par Diaz J.-L. // Revue des sciences humaines. – Lille: Presses de l'Univ. Charles-de-Gaulle, 2009. – Vol. 295, N 3. – 212 p.

Реферируемая книга представляет собой тематический выпуск журнала «Revue des sciences humaines», включающий коллективную монографию, выпущенную в память об известном французском филологе Алене Бюизине, специалисте по творчеству М. Пруста. В монографии три раздела: первый анализирует различные виды программных предисловий писателей XIX в., второй рассматривает «псевдоманифесты» романтической эпохи, а третий посвящен собственно манифестам, к каковым отнесены теоретические сочинения натуралистов, символистов и декадентов. Во введении Х.-Л. Диас намечает круг рассматриваемых авторами монографии проблем и определяет критическую саморефлексию литературы XIX в. как «коммуникативное действие» (с. 9).

Открывает первый раздел статья Даниэля Сансю «Пародийные предисловия». Автор задается вопросом, возможен ли жанр пародийного предисловия, если учесть те определения, которые дает Ж. Женетт, анализируя дискурс предисловий. Если предисловие имеет ценность эстетического или идеологического манифеста, как совместить с этим игровую функцию пародийного высказывания? Предисловия Гюго к драме «Кромвель» и Бальзака к «Человеческой комедии», безусловно, серьезны и очень пространны для

того, чтобы быть пародиями. Кроме того, если объектом пародии в предисловии являются другие предисловия, то таких примеров очень мало – разве что предисловие к «Запискам кота Мурра» Гофмана. Если же рассмотреть явления не узкой пародии, а «пародичности» (*parodicité*)¹, то можно сказать, что последняя возникает тогда, когда обыгрываются жанровые правила предисловия, т.е. ставится под вопрос его обычные законы и риторика, когда проявляются игровые, комические или сатирические намерения. При этом автор не выходит за определенные рамки пародичности, поскольку отнюдь не стремится разочаровать или напугать читателей, отвлечь их от намерения прочесть книгу. В этом смысле любопытно, что самые эксцентричные, необычные повествования обходятся без предисловий. Автор предисловия прибегает к эвфемизмам, играет обычными приемами (заявляет, что не любит предисловий или объявляет о собственном неумении, но по существу наводит на мысль о своем превосходстве над другими авторами предисловий, благодушно посмеивается над читателями и т.п.). Пародийные предисловия такого рода встречаются довольно широко и в различные литературные эпохи.

Ярким примером этого типа пародийного предисловия является Пролог, написанный Ф. Рабле к «Пантагрюэлю» (т.е. ко второму тому романа «Гаргантюа и Пантагрюэль», написанному прежде первого): здесь автор сначала возносит хвалу читателям – «известным рыцарям и благовоспитанным людям», а в конце грозит бедами всем, кто не поверит в правдивость его истории. Это, по существу, еще более утрированная похвала своему сочинению, чем в Прологе к «Гаргантюа», и она выполняет провокативную функцию. Провокативность предисловия еще сильнее в Прологе к «Дон Кихоту» Сервантеса, обращенном к незанятому читателю. Автор уверяет, что не умеет писать предисловия, что книга не могла бы быть написана без помощи друга, и далее излагает пародийные ре-

¹ Д. Сансю ссылается как на автора данного термина на К. Дутесье-Коз (Dousteyssier-Khoze C. Zola et la littérature naturaliste en parodies. – P.: Eurédit, 2004. – Ch. III), однако российским филологам известно, что в данном случае исследовательница дает лишь французский аналог понятия, предложенного еще Ю. Тыняновым. – *Прим. реф.*

цепты этого друга, осуществляя тем самым сатирический «демон-таж» механизма предисловия.

В «Предуведомлении читателям», написанном Ш. Сорелем в «Комическом жизнеописании Франсиона», автор высказывает убеждение, что читатели большей частью глупы и не понимают, что его роман исправляет пороки. Конечно, читатель предисловия идентифицирует себя с теми, кто не глуп. Но Сорель намекает на то, что есть такие глупцы, которые не читают предисловий. Тем самым писатель с помощью предисловия почти агрессивно насмеяется над публикой.

В XVIII в. Мариво включается в обсуждение функции и возможностей предисловий, помещая «Предуведомление читателю» в раннем романе «Приключения***, или Удивительные действия симпатии» (1712) с тем, чтобы констатировать: «Служат ли чему-нибудь предисловия? Конечно, нет, ведь мы верим собственному уму и сердцу и выносим суждение в зависимости от того, насколько то и другое удовлетворены». В романе «Карета, увязшая в грязи» (1713) Мариво утверждает, что писать предисловие его заставил друг, поскольку так положено, и заключает: «Читатель, раз тебе нужно предисловие, то вот оно». Ж. Женетт называет такие предисловия о предисловии «автологическими». Мариво поочередно надевает две маски: скромного писателя, который знает, что его книга не слишком хороша, но напечатать ее уговорили друзья-льстецы, и скептика-читателя, возражающего скромнику: «Если вы знаете, что, предлагая свою книгу, вы не предлагаете ничего хорошего, зачем было ее писать? Вас заставили друзья-льстецы... что же, надо порвать с ними, они – ваши враги; или же, раз уж они так настаивали, почему бы не призвать на помощь огонь, чтобы уничтожить недостойный предмет их восхвалений?» (с. 25).

XVIII век был очень недоволен искусственностью предисловий. Если Г. Филдинг посвятил в «Томе Джонсе» специальную главу прологам, то для того, чтобы осудить их за отсутствие связи с текстами, которые они предваряют, за их стереотипность, а также чтобы заверить, что он написал свои вводные главы таким образом, чтобы они могли быть использованы как предисловия к любой книге его романа и к любой книге вообще.

Философы разделяли презрение писателей к предисловиям. Вольтер, в частности, писал в статье «Автор» из «Философского

словаря»: «Мы полагаем, что автор хорошей книги должен воздержаться от трех вещей: от заглавия, от посвящения и от предисловия. Прочие должны воздержаться и от четвертой вещи – от сочинения книги» (с. 26).

В XIX в. статус пародийного предисловия становится маргинальным, поскольку литература этого периода видела в предисловии прежде всего возможности манифеста. Дискурс предисловий этого века обычно наполнен философскими, социальными, эстетическими идеями и подчеркнуто серьезен. В нем не было комизма и игры, даже если предисловие включало сатирические выпады. Но в антимоманической, стернианской линии литературы пародичность предисловий продолжала существовать. Примером могут служить предисловия Ш. Нодье к его новеллам «Фея с крошками» и «Четыре талисмана». Но наиболее яркие образцы пародийного предисловия XIX в. – это тексты Т. Готье, предваряющие его роман «Молодая Франция» и романическую повесть «Фортунио». Писатель насмехается в предисловии к «Молодой Франции» над стереотипами жанра, и одновременно – над романтическими клише. Он заявляет, что в его предисловии нет никакой идеи, нет даже намерений похвалить собственное сочинение. Читая предисловие, мы убеждаемся, что Т. Готье на самом деле не только не возносит свою книгу, но пишет ее антиапологию: принижает собственные писательские таланты и заслуги, говорит о плоскости мышления, о том, что ничего не понимает в политике, морали и искусстве и т.п. Предисловие к «Фортунио» менее пространно, но не менее пародично. Сомневаясь в пользе этого жанра, Т. Готье преподносит публике текст предисловия как акт вежливости, но при этом не собирается утверждать необычайную эстетическую ценность произведения или его идейную глубину: «“Фортунио” ничего не доказывает» (с. 33), у него нет никакой цели и никакого смысла.

В то же время высказывания Т. Готье очевидно провокативны, и автор, безусловно, рассчитывает на интерес и симпатию читателей. Пародийность предисловий «Молодой Франции» и «Фортунио» выдает внутреннее самоощущение второго поколения романтиков, их «отчаянную и гордую реакцию втянувшихся в эстетическую игру» (с. 35) писателей, которые сомневаются в победе, делает вывод Д. Сансю.

Хосе-Луис Диас («Манифесты» романтизма) обращает внимание на разрыв, который существовал в романтическую эпоху между активной критической («манифестирующей») рефлексией литературы и редким использованием слова «манифест». Отстаивание новой эстетической позиции, критика нормативной поэтики и риторики прошлого находили свое воплощение во многочисленных предисловиях и других формах «квази-манифестов». Но нет ни одного литературно-критического произведения, которое носило бы название «манифест романтизма» (подобно «Манифесту символизма», «Манифесту футуризма» и т.п.). По мнению Х.-Л. Диаса, это связано с тем, что слово «манифест» в период между 1823 (датой выхода первого «Расина и Шекспира» Стендаля) и 1864 г. (год публикации «Шекспира» В. Гюго) использовалось если не исключительно, то большей частью в политическом, а не эстетическом смысле. Этот смысл зафиксирован не только в Словаре Французской Академии 1835 г., но и в его восьмом издании – 1932–1935 гг. И только в девятом издании этого словаря, начавшего выходить из печати в 1986 г., говорится о манифесте как о тексте, содержащем эстетическую программу.

В конце XVIII – первой половине XIX в. создавались политические манифесты: «Манифест равных» (1796) С. Марешаля, «Манифест Коммунистической партии» (1848) Маркса и Энгельса, «Рабочий манифест» (1848) О. Крампона и т.п. Кроме того, в тот период манифест чаще ассоциировался с реакционностью или консерватизмом позиции – в противовес нашему представлению о революционности этого жанра.

Первое использование слова «манифест» в литературном смысле произошло у Стендаля во втором «Расине и Шекспире» (1825), подзаголовок которого – «Ответ на манифест против романтизма, произнесенный господином Оже на торжественном заседании Академии». Таким образом, Стендаль протестует против реакционного устного манифеста академической среды. Консервативным был и манифест Д. Низара «О начале реакции против легкой литературы» (1833), ополчившегося на «легкомыслие» романтической фантастики.

Первым, кто употребил слово «манифест» в современном смысле (т.е. новаторская литературная программа), был Ж. Жанен, написавший «Манифест новой литературы. Ответ г-ну Низару»

(1833). Впрочем, сам Низар именовал текст Жанена «контрманифестом». Однако в «Истории французской литературы» 1844 г. Д. Низар тем не менее назвал «манифестом новой школы» трактат Ж. дю Белле «Защита и прославление французского языка». Таковым считал сочинение дю Белле и Ш. Сент-Бёв. Любопытно, что «Предисловие к “Кромвелю”» (1827) В. Гюго современники не называли манифестом, оно получило это наименование только в середине столетия и рассматривалось не как индивидуальная программа, а как выражение общей позиции романтической школы.

Окончательно утвердился современный смысл термина только в издательском анонсе «Уильяма Шекспира» В. Гюго, написанном Лакруа и Фербеховеном: «Это будет литературный манифест XIX века» (с. 98).

Паоло Тортонезе («Предисловие к “Мадемуазель де Мопен”: Между манифестом и памфлетом») говорит о важности границ между предисловием, манифестом и памфлетом. Различие этих жанров автор статьи определяет следующим образом: «Предисловие вводит [в текст произведения. – *Прим. ред.*] и оправдывает; манифест утверждает и борется; памфлет высмеивает и разрушает» (с. 116). Обращаясь к предисловию Т. Готье (которое литературоведы обычно считают манифестом «искусства для искусства»), П. Тортонезе указывает на то, что оно было написано как полемический ответ обвинителям писателя (критикам, осудившим его эссе о Ф. Вийоне за безнравственность) и тем самым взяло на себя задачи памфлета. Необходимо задаться вопросом, был ли текст Т. Готье задуман и написан как манифест и можно ли его прочесть как таковой. На этот вопрос нельзя ответить однозначно, но анализ позволит внести важные уточнения. Манифест – это определение эстетической позиции по отношению к позициям других сочинителей, поэтому не существует манифеста, который бы не полемизировал с иными точками зрения. Автор манифеста всегда сражается, вырабатывает стратегию, определяет диспозицию. Однако он не только называет противников, но и выявляет союзников. Готье же в предисловии к «Мадемуазель де Мопен» ясно обрисовывает своих врагов, смеется над их идеями, но не дает возможности определить, кто его друзья и союзники. Он в одиночку выступает против многочисленных врагов, как будто его точка зрения – единственная. Возникает вопрос: почему Т. Готье умалчивает и о «Молодой

Франции», и о В. Гюго? Ведь таким образом его полемика больше походит на критическое свидетельство, чем на литературную программу.

Выступая против утилитаризма в искусстве, Т. Готье занимает позицию, противоположную В. Кузену, но близкую взглядам В. Гюго на «чистое искусство», высказанным в предисловии к «Ориенталиям» (1829). В то же время Гюго со временем меняет свою позицию: в статье для «Эроп литерэр» 29 мая 1833 г. он переопределяет собственные творческие принципы и, полемизируя с прямолинейной политической ангажированностью искусства, отмечает одновременно параллелизм революции в обществе и в литературе. Прислушавшись к аргументам оппонентов, Гюго полагает необходимым соединять эстетическое и этическое: «Театр... это то, что обучает и воспитывает», «Искусство сегодня должно стремиться не только к красоте, но и к добру» (с. 125). П. Тортонезе поддерживает гипотезу о знакомстве Т. Готье с этой статьей В. Гюго и о его стремлении ответить мэтру. Автор предисловия к «Мадемуазель де Мопен» выступает против любой ангажированности как угрозы романтизма, утрируя, доводя до радикальной формы те мысли, которые он уже излагал в предисловии к «Молодой Франции». При этом Готье продолжает ощущать себя «гюгоистом» (т.е. учеником и соратником Гюго), хочет защитить чистоту позиции своего учителя, от которой тот уже отошел. Для этой цели более органичен жанр памфлета, и Готье пишет памфлет, а не манифест: содержание предисловия не связано с романом, оно ничего не утверждает, а только нападает на противников Готье и высмеивает их. Среди современников писателя мнения разделились: О. де Бальзак воспринимал предисловие к «Мадемуазель де Мопен» как памфлет; Ш. Масслен и Ш. Бодлер – как манифест «искусства для искусства», и последняя точка зрения возобладала в 1880-е годы, когда в тексте Готье увидели целостную доктрину. Создавая свое предисловие к «Дориану Грею» (1891), О. Уайльд опирался на самые позитивно-утверждающие пассажи предисловия Готье, пытаясь воспринимать его как манифест, жаждал увидеть в нем призыв, на который необходимо откликнуться. Но все сторонники интерпретации этого сочинения как манифеста (а не памфлета), от Бодлера до Уайльда, на самом деле обращались не столько к тексту предисловия, сколько к тексту романа «Мадемуазель де Мопен»,

рассматривая в качестве программных реплики, вложенные в уста одного из персонажей – Альбера. Действительно, не предисловие, а сам роман носит характер литературного манифеста Готье, заключает П. Тортонезе, тогда как предшествующее роману предисловие – это едкий иронический памфлет.

Сборник включает также статьи: «Предисловие, или Работа времени» (П. Дюран), «Литературные предисловия и манифесты Э. и Ж. де Гонкуров: рефлексия и различие» (Ж.-Л. Кабанес), «Манифесты эпохи натурализма» (Ж. Нуаре) и др.

Н.Т. Пахсарьян

2011.03.021. УИЛ Г. РЕСПУБЛИКАНСКАЯ СВОБОДА В РОМАНЕ ДЖОРДЖ ЭЛИОТ «РОМОЛА».

WILH G. Republican liberty in George Eliot's *Romola* // Criticism. – Detroit: Wayne state univ. press, 2008. – Vol. 51, N 2. – P. 347–362.

Г. Уил (Вашингтонский университет в Сент Луисе) анализирует исторический роман английский писательницы Джордж Элиот «Ромола» (1863). В историю литературы Элиот вошла прежде всего как автор романа «Мидлмарч» (1872), представляющего широкую панораму английской жизни первой трети XIX в., дающего художественный срез английского общества и являющегося своего рода энциклопедией жизни человеческого сердца.

Роман «Ромола» сочетает в себе проблемы политического гуманизма и драматическую историю несчастий и предательства. Время действия – конец XV в., один из самых драматических периодов в истории Италии, период борьбы за власть во Флоренции между династией Медичи, покровителями искусств, и Савонаролой – отрицателем идей Возрождения. Развитие основной сюжетной линии – истории главной героини Ромолы – происходит на фоне политических трансформаций во Флоренции. Действие романа охватывает при этом лишь часть исторических событий, а именно правление Савонаролы (1492–1530), однако читатель может воссоздать общую картину падения и реставрации династии Медичи. История Ромолы начинается со смерти Лоренцо Великолепного в 1492 г.

Автор статьи сравнивает роман Джордж Элиот с работами Джона Рёскина «Камни Венеции» (1851–1853), Альфреда Теннисона «Королевские Идиллии» (1859–1885), Томаса Карлейля «Про-