

«МЕРЫ НЕ ЗНАЛ Я, СМЕРТНЫХ ЛЮБЯ»

К 90-ЛЕТИЮ РОССИЙСКОГО ФИЛОЛОГА
ВЛАДИМИРА СЕРАФИМОВИЧА ВАХРУШЕВА
(1932–2011)

Редакторы-составители
Людмила Комуци и Павел Глушаков



Санкт-Петербург
2022

УДК 821.161.1-95
ББК 83.3(2Рос=Рус)1-8
М52

Рецензенты:

доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИРЛИ РАН
Сергей Акимович Кибальник

кандидат филологических наук, старший преподаватель
кафедры междисциплинарных исследований в области языков
и литературы Факультета свободных искусств и наук СПбГУ
Лариса Евгеньевна Муравьева

Редакционная коллегия:

Х. А. Гарсиа Ланда (Испания), *П. С. Глушаков* (Латвия),
А. П. Дмитриев, *Л. В. Комуци*, *Е. П. Кудинова*, *И. Б. Роднянская*

М52 «Меры не знал я, смертных любя»: к 90-летию российского филолога Владимира Серафимовича Вахрушева (1932–2011) / Ред.-сост. Л. В. Комуци и П. С. Глушаков. — СПб.: Изд-во «Росток», 2022. — 544 с.

Сборник посвящен наследию российского ученого-гуманитария В. С. Вахрушева — исследователя творчества У. М. Теккерея и Джека Линдсея, филолога обширных интересов, многолетнего друга и соратника Б. Ф. Егорова, М. Г. Соколянского и других выдающихся филологов. Издание включает малоизвестные труды В. С. Вахрушева, научные статьи, мемуарные очерки и письма видных отечественных и зарубежных словесников, учеников, соратников и ценителей трудов В. С. Вахрушева. Статьи И. О. Шайтанова, К. А. Чекалова, В. Г. Зусмана, З. И. Киринозе, В. В. Прозорова, В. Ш. Кривоноса, М. Г. Альтшуллера (США), Х. А. Гарсиа Ланды (Испания), Н. Н. Подосокорского, В. Жобер (Франция), Дж. Джиганте (Бельгия) и других филологов, пожелавших почтить память Вахрушева, посвящены проблемам русской и западной литературы и сопоставительным аспектам изучения этих литератур.

Книга адресована филологам и всем, кто интересуется проблемами русской и зарубежной литературы, жанровой поэтики романа, сопоставительного изучения литератур и литературного процесса как части глобальной культуры.

ISBN 978-5-94668-356-2



© П. С. Глушаков, Л. В. Комуци, составление, 2022

© Коллектив авторов, статьи, 2022

© Издательство «Росток», 2022

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ ИЗАБЕЛЬ АРЧЕР

Ольга Анцыферова
(Санкт-Петербург)

Роман классика американской литературы Генри Джеймса (1843—1916) «Женский портрет» (*The Portrait of a Lady*, 1881) (точнее было бы перевести «Портрет леди», чтобы передать социальный коннотации заглавия) стал первым и, пожалуй, единственным крупным произведением, которое получило широкий успех при жизни писателя и по сей день остается самым популярным джеймсовским произведением крупного жанра. В своем романе писатель обращается к излюбленной «международной теме» и трактует ее на материале столь же интересующей его женской судьбы и проблемы социальной роли женщины. Главная героиня — молодая, привлекательная, духовно независимая американка Изабель Арчер по приглашению своей богатой тетушки миссис Тачетт приезжает в Англию, где знакомится со смертельно больным двоюродным братом Ральфом Тачеттом. Очарованный Изабель, ее красотой и внутренней раскрепощенностью, Ральф просит отца завещать Изабель крупную сумму денег, достаточную для того, чтобы девушка обладала полной финансовой независимостью. «Я хотел бы <...> наполнить ветром ее паруса <...> Если она получит состояние, ей не будет нужды искать опоры в замужестве... Она жаждет быть свободной, и деньги, которые ты ей откажешь, сделают ее свободной»¹, — говорит Ральф отцу. Таким образом, завязка «Женского портрета» полемична по отношению к конвенциям викторианских романов, героини которых подчас призваны искать решение своих финансовых проблем в замужестве. Изабель изначально обеспечена свобода собственного матримониального выбора.

Роман разворачивает перед нами картину жизни души полной надежд, уверенной в себе девушки, которая приводит собственную жизнь к катастрофе, сначала приняв за любовь нечто другое, а потом добровольно отказываясь от любви из своеобразно понятого чувства долга. Изабель хочет быть свободной. При этом внутренняя свобода поначалу означает для нее отсутствие сильной привязанности к кому-либо, а также (и это очень важно, имея в виду социальные коннотации заглавия) — свободу от четко определенной социальной роли или функции, что практически невозможно для женщины в викторианском обществе. Она отказывается выйти замуж за Каспара Гудвуда — страстно влюбленного в нее богатого американского промышленника,

¹ Джеймс Г. Женский портрет / Пер. М. А. Шерешевской и Л. Е. Поляковой. М.: Наука, 1982. С. 147. Далее ссылки на это издание см. в тексте статьи с указанием страниц в скобках.

она отказывается выйти замуж за лорда Уорбертона, что сделало бы ее знатной английской леди. Она заключает самый непонятный из всех возможных браков и становится женой Гилберта Озмонда — вдовца, воспитывающего маленькую дочь Пэнси, эстета, коллекционера-дилетанта, не имеющего ни титула, ни богатства, ничем не занимающегося в жизни. Изабель кажется, что такое замужество ставит ее надо всеми социальными условностями, свидетельствует о ее полной независимости — от материальных соображений и от преклонения перед социальной иерархией. Она пресекает расспросы других претендентов на ее руку и сердце: «Отступитесь от меня, мистер Гудвуд. Человек, за которого я выхожу замуж, полнейший нуль. Не пытайтесь проникнуться к нему интересом. Вы не сможете» (267).

Главный парадокс судьбы Изабель состоит в том, что, стремясь к свободному познанию жизни и имея для этого все, она оказывается позолоченной клетке римской виллы Озмонда. Отношения с мужем довольно скоро обретают характер холодного отчуждения. Когда Изабель узнает о приближающейся кончине Ральфа, она собирается в Англию попрощаться с ним, вопреки нежеланию мужа пускать ее туда. Примерно в это же время она узнает, что замужество с Озмондом было умело срежиссировано ее близкой приятельницей мадам Мерль — любовницей Озмонда и, как выясняется, матерью Пэнси. Изабель постепенно осознает, что, полагая себя свободной, она попала в паутину лжи и манипуляций. К этой коллизии (прозрение внешне благополучной героини природы зла) Джеймс будет возвращаться не раз в своих лучших произведениях — и в «Крыльях голубки», и в «Золотой чаше».

Вопреки воле мужа, Изабель едет в Англию, где между нею и Ральфом происходит прощальный разговор, словно бы подводящий итог ее жизни.

«— <Богатство> не принесло Вам счастья <...>

— Он женился на мне из-за денег <...>

— Я всегда понимал, хотя это было так дико, так горько. Вам хотелось видеть жизнь своими глазами, а Вам не давали, Вас за это наказывали, буквально перемалывали жерновами условностей» (468).

Финал романа парадоксален, как парадоксально отношение автора «Женского портрета» к конвенциям викторианского романа. Осознав сделанную ошибку и глубоко страдая, Изабель отвергает страстную любовь Каспара Гудвуда и возвращается в Рим к нелюбимому мужу и падчерице: «Я не могу изменить себе <...> Надо отвечать за свои поступки. Я взяла его в мужья перед всем светом, была совершенно свободна в своем выборе сделала это по зрелом размышлении. Нет, так изменить себе невозможно» (397).

Конечно, неслучайно, роман «Женский портрет» и в наше время продолжает вызывать широкий читательский интерес и неизменно остается в центре внимания литературоведов. Большая часть исследователей видит в нем некий творческий рубеж, открывший перед писателем новые перспективы. Именно в этом романе Джеймс впервые

опробует технику «центрального сознания», или точки зрения, воспроизводя процесс прозрения Изабель — от полуосознанных предчувствий к рационализированным самооценкам. Общим местом в критике стал и поиск биографических истоков и автобиографических параллелей: в качестве источников образа Изабель указывают, в частности, на потерю Генри Джеймсом горячо любимой кузины Минни Темпл в 1870 г., умершей в двадцать четыре года от туберкулеза, — потерю, заставившую Джеймса так остро ощутить трагедию непрожитой жизни, которая в том или ином измерении станет нервом многих его произведений. Внимание феминистской критики к этому роману вполне понятно и вследствие проблематизации семейного и общественного положения женщины, что позволяет рассматривать Изабель Арчер в ряду «новых женщин» конца XIX в. Сам список библиографических обзоров посвященных данному роману, весьма внушителен². Здесь мне хотелось бы, отталкиваясь от интермедийной природы заглавия, поразмышлять о причинах непреходящей актуальности романа и притягательности его для читателей.

Название романа несомненно содержит игру смыслов. Слово «портрет», с одной стороны, вызывает искусствоведческие ассоциации, отсылает к некоему живописному/визуальному изображению человека или группы людей. Вместе с тем, это не роман о портрете, не произведение, тематически связанное с искусством, которых немало у Джеймса. Сюжет не фокусируется вокруг некоего артефакта, как то имеет место, к примеру в «Портрете» Н. В. Гоголя, или в «Овальном портрете» Э. А. По, или в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда. Роман Джеймса — это и «портрет» в литературоведческом смысле этого слова, ведь все произведение — это не что иное, как развернутое словесное описание героини. Некая абстрактность и намеренная обобщенность названия наводит на мысль, что Джеймс использует здесь слово «портрет» как нечто вроде жанрового обозначения — «повествование о женщине, наделенное несомненными признаками живописности». Парадоксальные этические выборы Изабель Арчер особым образом высвечиваются и разрешаются в портретной живописи словом.

Образная система романа складывается как череда портретов персонажей, каждый из которых вначале появляется перед читателем как отчетливо выписанный, зримый образ.

Скажем, лорд Уорбертон. «...Господин лет тридцати пяти, превосходно сложенный, с типично английским лицом <...> Очень красивое,

² См.: Cargill O. "The Portrait of a Lady": A Critical Reappraisal // *Modern Fiction Studies*. (Spring 1957). Vol. 3. № 1. Henry James: special number. P. 11–32; Richmond M. Henry James's *The Portrait of a Lady*: A Bibliography of Primary Material and Annotated Criticism // *The Henry James Review*. 1986. Vol. 7. № 2. P. 164–195; James H. and *The Portrait of a Lady*: An Authoritative Text Backgrounds and Contexts Criticism / Ed. by M. Gorra. W. W. Norton & Company, 2018; Selected Bibliography: *The Portrait of a Lady*: <https://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/port-bib.html>.

свежее, румяное, открытое лицо это, с правильными чертами и живыми серыми глазами, весьма украшала густая каштановая бородка. Все в нем говорило о том, что он человек блестящий, принадлежит к избранному кругу — иначе говоря, баловень судьбы, чьи природные дарования возросли на почве цивилизации — словом, счастливец, которому нельзя не позавидовать. Он был в высоких сапогах при шпорах, словно только что спешился после долгой верховой езды, и в белой шляпе, чуть-чуть великоватой для его головы; руки он заложил за спину, зажав в одной из этих холеных белых рук запачканные лайковые перчатки» (7). Портрет, как видим, выписан в традиционной, хочется сказать, тургеневской манере, где от глаз автора не ускользает ни одна деталь внешнего вида, каждая из которых работает на создание вполне определенного социального и психологического облика персонажа. В сходной манере написан и экспозиционный портрет Ральфа Тачетта.

Что касается персонажей, отличающихся меньшей этической заданностью, чья суть и особая роль в судьбе Изабель раскрывается не сразу (мадам Мерль и Гилберт Озмонд), то их портреты рисуются в несколько иной манере. Детальное описание внешности дополняется подчеркнутой субъективностью восприятия: портреты воссоздаются с точки зрения Изабель Арчер. Другой особенностью этих портретов (производной, впрочем, от их субъективности) становятся интермедальные аллюзии.

«Высокая, холеная блондинка, мадам Мерль имела фигуру округлую и пышную, но без лишней полноты, придающей женщине грузность. Ее несколько крупные черты были гармоничны и соразмерны, а цвет лица блистал здоровой свежестью. Серые глаза были невелики, но полны жизни и вовсе чужды выражения глупости — чужды, правда, если верить людям, также и слез. Большой, хорошо очерченный рот при улыбке чуть кривился влево, что почти все ее знакомые находили весьма необычным, кое-кто жеманным и лишь немногие — неотразимым. Изабель, пожалуй, следовало причислить к последним. Густые белокурые волосы мадам Мерль убирала в “античной” манере — точ-в-точь, подумала Изабель, как на мраморном бюсте какой-нибудь Ниобеи или Юноны, — а ее большие руки были совершенной формы, столь совершенной, что их владелица не любила украшать их и не носила драгоценных колец» (141).

Первое впечатление о Гилберте Озмонде описывается так: «...И лицо мистера Озмонда, и сама посадка головы говорили о натуре нервической; он не отличался красотой, но был аристократичен — аристократичен, как один из портретов в длинной галерее над мостом в музее Уффици» (200). «<Мистер Озмонд> отличался от всех, с кем <Изабель> приходилось встречаться <...> Не столько то, что говорил и делал Озмонд, сколько то, что оставалось несказанным, обнаруживало, на взгляд Изабель, его необычность — словно один из тех знаков, которые он показывал ей на обратной стороне старинных тарелок или

в углу картин шестнадцатого века <...> Изабель никогда еще не встречала человека столь утонченного. Оригинальна была его внешность, оригинальны и самые неуловимые проявления душевного склада. Густые мягкие волосы, резкие, словно обведенные контуром черты, чистое лицо, яркий, но не грубый румянец, на удивление ровная борода и та легкость, та изящная стройность фигуры, когда малейшее движение руки превращается в выразительный жест» (212).

Впечатления Изабель от новых знакомых сродни впечатлениям от артефактов. «Из поездки на вершину холма <Изабель> унесла с собой некий образ, который дальнейшее знакомство с Озмондом не только не перечеркнуло, но, напротив, привело в полную гармонию с тем, что она предполагала или угадывала... Он прогуливался по мшистому уступу над чудесной долиной Арно, держа за руку девочку, чей чистый, как колокольчик, голосок сообщал новое очарование порою, именуемой детством. Картина эта не поражала пышностью, но Изабелле нравились ее приглушенные тона и разлитая в ней атмосфера летних сумерек» (225).

В сущности, стиль Джеймса в «Женском портрете» еще очень сильно зависит от конвенций викторианского романа, однако уже здесь можно говорить об особом использовании аллюзий, которое будет свойственно языку позднего Джеймса — зрелого мастера. Напряженные художественные поиски писателя, его литературные эксперименты, чем дальше, тем больше, будут связаны с попытками уйти от привычных языковых клише. Он будет делать это разными способами: к примеру, последовательно отменяя привычные структуры английского синтаксиса. Затрудняя процесс чтения, сверхусложненный синтаксис позднего Джеймса препятствует непосредственному отождествлению читателя с героем. Джеймс убежден в неповторимости индивидуального опыта. Говорить о нем (передавать его) на языке привычных клише, легко «проглатываемых» читателем — значит профанировать священную уникальность этого опыта. Отсюда стремление вырваться из тенет лингвостилистических норм. Вместе с тем, любой творческий акт имеет коммуникативную природу, и осознанное стремление писателя к двусмысленности и неопределенности, к расшатыванию референциальных связей не могло не сопровождаться уравнивающим импульсом, прямо противоположным по своей природе, — апелляцией ко всеобщему, к общечеловеческому, к тому, что обеспечило бы понимание произведения, способствовало бы успешности коммуникации. Таким общим пространством, на котором возможно соприкосновение индивидуальных человеческих опытов, на мой взгляд, для Джеймса стало пространство культуры, а ее язык кажется наиболее приспособленным для воспроизведения происходящего в человеческом сознании. Поэтому использование интермедиальных аллюзий подчинено у Джеймса не идее трансформации, преобразования действительности в высшую эстетическую реальность, как это могло быть у символистов. Вместе с тем, назначение их и не в том, чтобы напомнить читате-

лю, насколько далека реальная жизнь от тех представлений, которые формируются в его сознании литературой, как это было у соратника Джеймса по строительству нового реалистического искусства Уильяма Дина Хоуэллса, занятого утопическим проектом поиска неотчужденного слова. Аллюзии у Джеймса подчинены поискам нового художественного языка для отображения бездонных глубин человеческой субъективности, и в этом смысле можно говорить о языке культуры как о «ключе к сокровищнице сознания, где находятся все самые ценные вещи»³.

Что касается портретов главной героини, то ее внешность рисуется гораздо более скупыми штрихами. Экспозиционный портрет выглядит так: «Мисс Арчер <...> присела на стул, сложив на коленях руки, белизну которых подчеркивало черное платье. Глаза у нее блестели, голову она держала прямо, легко и непринужденно поглядывая то туда, то сюда, на лету ловя новые впечатления. Они были многочисленны, и все отражались в ее ясной, спокойной улыбке» (15). Зато внутренний облик Изабель рисуется в жанре автопортрета, подробно и со всей определенностью. «Она всегда будет вести себя соответственно тому приятному впечатлению, какое на всех производит, будет такой, какой кажется и казаться такой, какая есть <...> <думала Изабель>. Ее внутренний мир представлялся ее тщеславному воображению чем-то вроде сада, где шумят ветви, в воздухе разлит аромат, где много тенистых беседок и уходящих вдаль аллей; погружаясь в него, она словно совершала прогулку на свежем воздухе, а забираясь в самые сокровенные его уголки не видела в том ничего дурного — ведь она возвращалась оттуда с охавками роз» (41–43).

Внутренний мир героини, взятый в ее собственном восприятии, подчеркнута лишен динамики, которую заменяет пышная метафоричность, и опять-таки живописен. В духовном автопортрете Изабель царит полное соответствие между внутренним и внешним, между видимостью и сущностью. Таков закон восприятия мира юной Изабель.

Когда мы вновь встречаем нашу героиню через три года замужества, описание ее внешности по-прежнему лишено деталей. Мы так никогда и не узнаем ничего о цвете ее волос и глаз, о фигуре, походке и т.д. Однако теперь в ее облике появляется та стилизованность, которую она сама раньше отмечала у своих европейских знакомых: «Время если и коснулось ее, то лишь для того, чтобы украсить, цветок ее юности не увял, а только спокойнее высился на стебле <...> Сейчас, по крайней мере, выходя из золоченой рамы дверей, она показалась <...> воплощением светской дамы» (300). Превращение юной непосредственной американки в «портрет леди» в золоченой раме, кажется, завершено. Однако, это только середина романа и портрету Изабель Арчер суждены другие метаморфозы.

³ James H. French Writers and American Women: Essays / Ed. by P. Buitenhuis. Branford, Conn.: Compass Publ. Co, 1960. P. 50.

Во второй части романа портрет Изабель Арчер полностью теряет определенность внешних очертаний, и ее портрет превращается в пейзаж ее души. Пример — описание Изабель на пути в Лондон, куда она едет, чтобы попрощаться с Ральфом: «Невидящими, безразличными глазами смотрела она на мелькающие за окном края, не замечая, что земля уже везде облеклась в свежий весенний убор. Мысли ее тем временем блуждали совсем в других краях — незнакомых, сумрачных, непроходимых, где всегда одно и то же время года — вечное уныние зимы» (455). Образ Изабель словно бы развоплощается, и это коррелирует с замечанием о «невидящем взоре»: временное отключение визуальных ощущений становится свидетельством редукции телесного в портрете.

За метаморфозами портрета героини, находящимися в прямой связи с этикой ее поведения, стоят характерные для рубежа XIX—XX вв. размышления о сути человеческого «я». Как мы помним, юная Изабель считала своей сутью, так сказать, ядром своей идентичности внутренний мир, сокровенный мир мыслей и чувств. Иное понимание человеческой личности демонстрирует мадам Мерль: «Что такое наше “я”? С чего оно начинается, где кончается? Оно охватывает все, что нам принадлежит, определяет нас. Для меня не подлежит сомнению, что значительная часть моего “я” — в платье, которое я себе выбираю. Я с большим почтением отношусь к вещам. Ваше “я” для других людей — в том, что его выражает: ваш дом, мебель, одежда, книги, которые вы читаете, общество, в котором вращаетесь — все они выражают ваше “я”» (162).

Изабель задорно возражает против такой реификации «я». Однако парадокс ее судьбы в том, что ее история — это как раз история реификации ее «я». Она становится «портретом леди», внешне воплощая благополучие светской дамы. Примечательно, что параллельно этой реификации «я» в романной эстетике идет прямо противоположный процесс: ее образ развоплощается, полностью теряя внешние очертания.

Изабель на наших глазах проходит мучительный путь (само)познания, меняется и внешне и внутренне. Одно в ней остается неизменным — цельность ее характера. Если в начале романа внутренняя ясность душевного строя героини находит выражение в определенности ее духовного автопортрета, то в финале Изабель выбирает иной путь, предпочитая скрыть страдания и опустошенность за парадной холодностью «портрета леди». В свое время, выходя замуж за Озмонда, Изабель объясняла удивленному Ральфу, что она уже «видела жизнь достаточно» и ей это наскучило — «наскучило наблюдать жизнь вместо того, чтобы жить» (287). Однако прорыв к жизни парадоксальным образом оборачивается для нее холодной искусственностью «портрета леди».

Предисловие.....	3
------------------	---

**В. С. Вахрушев. Две неизвестные работы
и авторская библиография**

<i>В. С. Вахрушев</i> . Жанровая поэтика русского и английского романа XVII—XIX веков в контексте мировой литературы	
<i>В. С. Вахрушев</i> . О метаязыке гуманитарной научной мысли (Заметки дилетанта-филолога)	105
<i>В. С. Вахрушев</i> . Библиография. Тематический указатель	125

**Литературоведение, краеведение, текстология
(научные статьи)**

<i>Сауле Алтыбаева (Алматы, Казахстан)</i> . Экспериментальная эстетика жанра романа в эпоху постмодерна.....	167
<i>Марк Альтшуллер (Питтсбург, США)</i> . «Униженные и оскорбленные» Ф. М. Достоевского и «Барнеби Радж» Ч. Диккенса	175
<i>Ольга Анцыферова (Санкт-Петербург)</i> . Портретная галерея Изабель Арчер.....	180
<i>Александр Ванюков (Саратов)</i> . «Бочка» В. Каверина в контексте журнала «Русский современник» 1924 года.....	187
<i>José Angel García Landa (Zaragoza, Spain)</i> . The Theatre of Emotions: Garrick, Shakespeare, and the Paradox of Acting (<i>Хосе Анхел Гарсиа Ланда (Сарагоса, Испания)</i>). Театр эмоций: Гаррик, Шекспир и парадокс игры)	200
<i>Людмила Герасимова (Саратов)</i> . Неожиданное сближение: Ю. М. Лотман и А. И. Солженицын о смысловом поле истории	216
<i>Павел Глушаков (Рига, Латвия)</i> . Наследники и фантомы: О литературных сюжетах от Пушкина до Тынянова.....	229
<i>Галина Гумовская (Москва)</i> . Пламенная речь Байрона в Палате лордов: метадикурсивный анализ.....	252
<i>Giulia Gigante (Bruxelles, Belgium)</i> . Dostoevskij e l'eroe solitario (<i>Джулия Джиганте (Брюссель, Бельгия)</i> . Достоевский и одиночество героя)	258
<i>Елена Елина (Саратов)</i> . Интерпретация, образ, литературный герой: литературоведческий этюд к рассказу Сергея Носова	279
<i>Валерий Зусман, Зоя Кирнозе, Татьяна Сиднева (Нижний Новгород)</i> . «Антитрадиционализм» и «философия нестабильности» в литературе и музыке.....	284
<i>Аркадий Калинин (Балашов)</i> . Русские фразеологизированные предложения типа <i>Только и дел, Всего и денег</i>	292
<i>Роман Красильников (Москва)</i> . О неоромантизме в прозе Л. Н. Андреева.....	301
<i>Елена Кудинова (Балашов)</i> . Балашовский текст в поэзии С. М. Соловьёва..	308

<i>Дмитрий Курилов (Воронеж)</i> . Лев Толстой и Джеймс Джойс: опыт литературного сопоставления.....	312
<i>Ольга Лебедушкина, Ольга Масленникова (Турки, Саратовская область)</i> . Австралиец из Балашовского уезда: биография Н. Д. Ильина в общественно-культурном контексте рубежа XIX—XX вв.....	325
<i>Николай Подосокорский (Великий Новгород)</i> . «Наполеон вы, что ли, какой?»: «Наполеонова память» в рассказе Ф. М. Достоевского «Господин Прохарчин»	329
<i>Олег Поляков (Киров)</i> . К истокам театральной критики в периодических изданиях Англии XVIII века: «Промтер»	342
<i>Алексей Седов (Балашов), Марина Тугушева (Москва)</i> . Факт действительности и литературный стереотип как источники одного сюжетного элемента в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?»	350
<i>Марк Соколянский (Любек, Германия)</i> . Политическая экстраваганца как драматический жанр (по пьесам Бернарда Шоу)	356
<i>Светлана Филюшкина (Воронеж)</i> . «Разрыв во времени» Джанет Уинтерсон в русле проекта «Шекспир и XXI век».....	369
<i>Александр Фокеев (Саратов)</i> . Фольклорно-этнографическая специфика прозы писателей-народников (Ф. Д. Нефёдов)	378
<i>Кирилл Чекалов (Москва)</i> . «Научный роман» во Франции: от рождения жанровой модели к рефлексии о ней	393
<i>Игорь Шайтанов (Москва)</i> . «Мировая литература» как проблема и вызов	404
<i>Ирина Юхнова (Нижний Новгород)</i> . Зоологическая образность в пьесе А. М. Горького «На дне»	417

В. С. Вахрушев и его круг — воспоминания, эссе, письма

<i>Светлана Бозрикова (Москва)</i> . Лекции в аудитории 506	427
<i>Leon Gipson (Greenville, NC, USA)</i> . The Beacon of Balashov (<i>Леон Гипсон</i> (Гринвилл, Северная Каролина, США). Маяк Балашова)	429
<i>Вероника Жобер (Париж, Франция)</i> . Поездка на родину предков: путевые (и попутные) заметки	432
<i>Людмила Комуцци (Балашов)</i> . «Академичный до простодушия»: стиль В. С. Вахрушева.....	439
<i>Владислав Кривонос (Самара)</i> . Переписка с Б. Ф. Егоровым (2010—2019)..	454
<i>Елена Кудинова (Балашов)</i> . Мои педагоги — Владимир Серафимович Вахрушев и Валентина Ивановна Баранова.....	475
<i>Валерий Прозоров (Саратов)</i> . «Сердечные приветы нашему кругу!» (из писем Б. Ф. Егорова).....	478
<i>Анна Ретеюм (Москва)</i> . Настоящий профессор	483
<i>Ирина Роднянская (Москва)</i> . О заразительности краеведения (попытки воспоминаний)	488
<i>Алексей Седов (Балашов)</i> . Естественный человек и почётный гражданин (9 сентября 2022 г. — 90 лет со дня рождения профессора В. С. Вахрушева)	494

<i>Александр Чуранов (Балашов). Надо смелее идти дальше...</i>	498
<i>Юрий Эдельштейн (село Карabanовo, Костромская область). Осколки воспоминаний</i>	501
<i>Екатерина Ясакова (Балашов). Педагогическое наследие профессора В. С. Вахрушева</i>	503
<i>Вместо послесловия. Из писем В. С. Вахрушева к Б. Ф. Егорову (1998–2008). Вступительная заметка А. П. Дмитриева. Подготовка текста и примечания [Б. Ф. Егорова]</i>	509
<i>Сведения об авторах</i>	537