

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82.091

DOI: 10.17223/19986645/57/9

Е.М. Бутенина

ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ДИЛОГИЯ ЭЛИФ БАТУМАН (МЕТОД «ОСТРАНЕНИЯ»)

Предметом анализа стал остраняющий метод В. Шкловского в книгах американской славистики Элиф Батуман, которые можно рассматривать как университетско-филологическую дилогию: сборник эссе «Одержимые: Приключения русских книг и людей, которые их читали» (2010) и роман «Идиот» (2017). Главные приемы остранения, по Шкловскому, в дилогии Батуман – экзистенциализация читательского опыта и игровая металитературность повествования.

Ключевые слова: *формализм, Виктор Шкловский, остранение, «Ход коня», Элиф Батуман.*

Наследие Виктора Шкловского, как и русского формализма в целом, оказало значительное влияние на зарубежную филологию второй половины XX в. Первая англоязычная монография о формализме вышла в 1955 г. [1], его манифест – статья Шкловского «Искусство как прием» – была переведена на английский язык в 1965 г. и сразу привлекла внимание структуралистов [2], в частности Цветана Тодорова, выполнившего перевод основных формалистских трудов на французский язык и посвятившего этому направлению несколько научных работ. Конец 1960-х – начало 1970-х гг. называют возрождением формализма: в этот период выходят переводы ключевых работ представителей формальной школы на английский, французский и немецкий языки и ряд монографий (обзор см.: [3]). Вскоре теория формалистов получила осмысление как предтеча американской критики читательского отзыва [4]. Интересно также сопоставление формалистской «литературы факта» и американского «нового журнализма»: так, эстетическая и социальная программа одного из мэтров этого течения, Тома Вулфа (отмечавшего значительное влияние русского авангарда), соотносима с выработанным Шкловским механизмом остранения как исследовательской и экзистенциальной практики [5]. Огромный вклад в распространение идей Шкловского внес Ричард Шелдон, помимо переводов и собственных исследований составивший библиографию трудов знаменитого литературоведа и работ о нем [6–8]. Переводы Шелдона уже выдержали переиздания, и в одном из них Лин Хеджинян, представительница авангардной «языковой поэзии» США, заметила: «Работы Виктора Шкловского

так соответствуют нашей современной ситуации, словно были написаны для нас» [9. Р. 105].

В XXI в. была переведена на английский язык книга последних интервью Шкловского, данных итальянской славистке Серене Витале [10], в Колумбийском университете прошла международная конференция «О странности и фабрике жизни: Виктор Шкловский тогда и сейчас» (“On Strangeness and the Factory of Life: Viktor Shklovsky Then and Now”, 2015)¹, в Германии была проведена конференция «Сто лет остранения» (“One Hundred Years of Ostranenie”, 2016). В числе организаторов последней выступила Александра Берлина, год спустя при поддержке Фонда М. Прохорова осуществившая составление англоязычной хрестоматии основных работ Шкловского, многие из которых были впервые переведены исследовательницей [11]. Вслед за другими авторами Берлина подчеркивает уникальный характер филологического наследия Шкловского, в котором неразрывны автобиография, литературоведение и вымысел. По точному выражению А.П. Чудакова, Шкловский «собственную жизнь рано начал рассматривать как литературный материал, а себя – как героя произведения с продолжениями», и это позволило ему заниматься филологией, даже находясь на грани жизни и смерти, что до него, вероятно, никому не удавалось [12. С. 15–19]. И.А. Калинин выражает эту мысль в заглавии своего предисловия к Собранию сочинений выдающегося филолога – «Виктор Шкловский как прием», подчеркивая, что его «притягательность – в совпадении личности и стиля, при том что содержательное наполнение и первой, и второго постоянно менялось. Органичность конструкции достигалась Шкловским на встречах курсах интимизации литературной теории и олитературивания биографии» [13. С. 66].

К числу приемов этого синтетического процесса можно отнести, в частности, фрагментацию и реверсию в изложении событий, что создает сюжетное напряжение, о котором так много писал Шкловский. Но главное для писателя и для филолога, а литературоведение, по Шкловскому, ближе к искусству, чем к строгой науке, – развивать особый, остраняющий взгляд на мир и составляющие его предметы: «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание» и таким образом «вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи» [12. С. 63]. Сходное усилие по «оживлению» привычного восприятия должен осуществлять интерпретатор произведения искусства, поскольку «стеклянной броней привычности покрылись для нас произведения классиков – мы слишком хорошо помним их... и теперь у нас мозоли на душе – мы их уже не переживаем» [Там же. С. 38].

В начале нынешнего столетия остраняющий метод Шкловского отождествлялся и в книгах американской славистики Элиф Батуман, которые можно

¹ Один из участников конференции, С.А. Ушакин, выступил также редактором фундаментального издания «Формальный метод: антология русского модернизма» (Москва ; Екатеринбург, 2016).

рассматривать как университетско-филологическую диалогию: это сборник эссе «Одержимые: Приключения русских книг и людей, которые их читали» (2010) и роман «Идиот» (2017). В первой книге Батуман неоднократно упоминает Шкловского, в частности сборник «Ход коня», в котором ученый проводит аналогию между передвижением шахматной фигуры и историей литературы, где «наследование при смене литературных школ идет не от отца к сыну, а от дяди к племяннику» [14. С. 121]. В коротком предисловии Шкловский также поясняет, что у «странности хода коня» много причин, и «главная их них – условность искусства. Вторая причина в том, что конь не свободен, – он ходит вбок потому, что прямая дорога ему запрещена», поэтому и «крохотную театральную газету» «Жизнь искусства», впервые опубликовавшую статьи и фельетоны сборника, автор называет «ходом коня» и добавляет, что пишет для «русских за границей» [Там же. С. 74]. Так Шкловский обозначает свое кредо внутреннего эмигранта, определившее эллиптическую манеру его письма.

Метафора «хода коня» служит одним из выражений концепции острашения, и американская исследовательница, не испытывающая необходимость обходить цензуру, реализует эту концепцию главным образом в приеме неожиданных параллелей, позволяющем деконструировать привычное восприятие русской классики. Этой стратегии служат и «авантюрный» подзаголовок книги, и обложка в стиле комиксов, и юмор, помогающий автору непринужденно вводить интересные и оригинальные размышления о литературе. Кроме того, как и Шкловский, Элиф Батуман на протяжении всего повествования переплетает литературу и собственную жизнь.

Книга «Одержимые» представляет собой симбиоз читательской автобиографии, филологического исследования с элементами травелога и иронического повествования о современных американских университетах. Батуман рассказывает историю своего открытия русской литературы, начавшегося с «Евгения Онегина» в переводе и с комментарием Набокова. Его наблюдения о ритмических параллелях между сном Татьяны и другими событиями пушкинского романа произвели большое впечатление на юную читательницу. Следующей русской книгой стала «Анна Каренина», интуитивно воспринятая ею как своеобразное продолжение «Евгения Онегина», о чем, как исследовательница узнала впоследствии, писал Б.М. Эйхенбаум в известной работе «Лев Толстой. Семидесятые годы» [15. Р. 26]. Этот пример филологической проницательности определяет дальнейший характер повествования: все личные обстоятельства жизни интерпретируются автором сквозь призму литературных впечатлений.

Книга Батуман начинается с эссе «Бабель в Калифорнии», в котором излагаются, помимо прочего, оригинальные наблюдения о возможных параллелях между рассказами Бабеля и фильмом «Кинг-Конг» (1933)¹, что задает тон непредсказуемым приключениям «русских книг и людей,

¹ В 1920 г. будущий режиссер фильма, американский пилот Мериан К. Купер, оказался в советском плену, и в дневниках Бабеля есть упоминание об этом факте.

которые их читали». Три главных литературных сюжета этих приключений посвящены Пушкину, Толстому и Достоевскому. Ключевой момент пушкинского сюжета – восточная тема, получающая развитие во время поездки писательницы, американки турецкого происхождения, в Анкару по заданию журнала для путешественников «Поехали!» (*Let's Go!*). Во время поездки Батуман читает «Путешествие в Арзрум», и сам факт того, что «нога Пушкина ступала в Турции», завораживает ее и вызывает ассоциацию со стихотворением Блейка «Иерусалим» («And did those feet in ancient time / Walk upon England's mountains green?» – «На этот горный склон крутой / Ступала ль ангела нога?», пер. С.Я. Маршака). Однако чтобы нейтрализовать патетичность этой ассоциации Батуман тут же приводит пушкинские строки «Ах, ножки, ножки! где вы ныне? <...> / Взлелеяны в восточной неге, / На северном, печальном снеге / Вы не оставили следов <...>» и заключает пассаж упоминанием о маленьких ботинках самого поэта, увиденных ею в музее [15. Р. 72].

Батуман отмечает, что ее любимый эпизод в «Путешествии в Арзрум» – неоднократные случайные встречи поэта с «графом Пушкиным» (В.А. Мусиным-Пушкиным), естественным образом напоминающие ей о знаменитой анекдотической сценке Хармса «Пушкин и Гоголь». Исследовательнице не удастся «споткнуться» о какие-либо следы пребывания Пушкина в Турции, и тогда она в непринужденной манере, вызывающей в памяти не только Хармса, но и Абрама Терца, обнаруживает комические параллели пушкинского путешествия со своим: он прятался от тайной полиции, она – от своей чрезмерно заботливой тети, его принимали за француза и дервиша, ее – за испанку и странницу, наконец, поэту попадалось старое издание «Кавказского пленника», а ей – выпуски журнала «Поехали!» [Ibid. Р. 73–74]. Подобная десакрализация классика объясняется стремлением Элиф Батуман открыть для современного американского читателя «вездесущие» Пушкина в русской культуре (в частности, она упоминает расхожее выражение «А кто это будет делать, Пушкин?», которое американский исследователь Пол Дебрецени считает одной из важнейших примет масштабности русского пушкинского мифа [16. Р. 245]).

Через призму русской классики Батуман стремится осмыслить культуру своей исторической родины. Помимо «пушкинского» эпизода в Анкаре, входящего в трехчастное эссе «Лето в Самарканде», в связи с посещением узбекской столицы писательница вспоминает, что Вронский отказался от назначения в Ташкент, что в эвакуации в этом городе жили Ахматова и вдова Булгакова, спрятавшая там рукопись «Мастера и Маргариты», что Ташкент стал местом лечения Солженицына и действия романа «Раковый корпус» [15. Р. 77–78]. Эти разнородные связи восточного города с русской литературой приближают его к американской славистке и помогают ей в изучении узбекского языка (на ее взгляд, «русифицированного турецкого») в университете Самарканда.

За эссе о турецком вояже следует глава с эпатажным названием «Кто убил Толстого?» – самоироничное повествование о неудачной попытке

получить дополнительное финансирование для расследования «подозрительных» обстоятельств смерти классика и о посещении толстовской конференции в Ясной Поляне с экстравагантным докладом о «двойном сюжете» «Анны Карениной», основанном на параллелях с «Алисой в Стране Чудес». Доклад предсказуемо вызвал негодование среди присутствовавших толстоведов (начавших спор в том числе и о том, читал ли Толстой сказку Кэрролла до написания своего романа), однако сопоставление Облонского с Белым Кроликом породило идею слушателей считать Вронского Сумасшедшим Шляпником, и для продолжения дискуссии филологи отправились на чаепитие [15. Р. 98–100].

Включение в эссе о Толстом стихии комического абсурда, так не сочетающегося со стилем писателя и его статусом в мировой литературе, служит одним из ярких примеров остранения в книге Батуман и напоминает о том, что Шкловский для объяснения своей филологической находки цитировал, главным образом, автора «Войны и мира». Менее очевидная аллюзия на работы лидера русского формализма присутствует в первых строках эссе «Бабель в Калифорнии», где рассказчица сообщает, что взвесила Полное собрание сочинений Толстого, изданное РАН, и обнаружила его эквивалентность весу новорожденного кита-белухи [Ibid. Р. 28]. Шкловский в миниатюрной диалогии «Первый неудачный чертеж кита» (вариация строки Маяковского «Первый неудавшийся проект кита») упоминает, что, овдовев, «книжки Софья Андреевна продавала на вес, потому что много пропало времени, если отсчитывать книги» [14. С. 167]. Эссе называется «Душечка», но о рассказе Чехова в нем говорится главным образом в связи с тем, что «эта вещь была любимой вещью Толстого» [Там же. С. 168]. Ироничная логика «хода коня», построенная на неожиданных переходах и «странных сближеньях», наследуется американской слависткой вполне последовательно.

В последней главе, «Одержимые» (*The Possessed*), Батуман поясняет название своей книги – это первый перевод на английский язык заглавия романа «Бесы» (вариант Констанс Гарнетт (1916), сейчас наиболее распространен вариант *Demons*). В этом заглавии исследовательница стремится сохранить аллюзию к роману Достоевского без «демонической» составляющей и передать идею одержимости русской литературой, определившей ее биографию: так, она сообщает, что в момент «захваченности “Бесами” судьба привела ее в город Данте» [15. Р. 201]. Личное впечатление от дома с мемориальной доской, где Достоевский жил в 1868–1869 гг., вдохновило исследовательницу на глубокое погружение в историю создания романов «Идиот» и «Бесы», в частности, с опорой на фундаментальную биографию американского слависта Джозефа Франка. Однако наиболее важный для себя факт Батуман извлекает из работы Уильяма Дж. Летербэрроу [17. Р. 4]: ранние (созданные во Флоренции) версии «Идиота» свидетельствуют о том, что Ставрогин – «дьяволический двойник» Мышкина, вышедший из его образа.

Этот факт во многом определяет «одержимость» Элиф Батуман обоими романами, которые она подробно изучала в аспирантуре под руководством

известного филолога и антрополога Рене Жирара. Созданная им влиятельная теория миметического желания, полемика с ницшеанским понятием автономности личности, определила его интерпретацию многих европейских романов. В понимании Жирара Ставрогин не имеет собственных желаний и поэтому становится «магнетическим полюсом», объектом страстного, саморазрушительного миметического желания практически всех окружающих. Исследовательница заключает, что, подобно Степану Трофимовичу в отношении «бесов», Жирар сыграл роковую роль отца-наставника для нее и ее однокурсников – «монстров, зараженных идеей миметической болезни» [15. Р. 212]. Один из «монстров», философ из Хорватии Матеж, обнаруживает черты «Ставрогина», и вокруг него образуется кружок «одержимых» аспирантов, зависимых от его властного обаяния.

Постепенно рассказчица приходит к бунту и против Жирара, и против Матежа-Ставрогина. Она осознает, что «жирардинизм» обесценивает любовь: «сострадание, порождаемое любовью, описывается как недостаток человеческой природы» [Ibid. Р. 218]. По мысли Жирара, «Мышкин, подобно Ставрогину, служит магнитом для непривязанных желаний и захватывает всех героев “Идиота”», а роднит святого и демона отказ от мирских желаний, искренний в одном случае и неискренний – в другом [Ibid. Р. 223]. Одновременно с разочарованием в идеях Жирара к героине книги Батуман приходит и стремление преодолеть увлеченность Матежем, однако она вновь усиливается, когда становится известно, что хорватский философ бросил Стэнфорд и ушел в кармелитский монастырь, известный особой строгостью устава. Искренним или неискренним стал его отказ от мирских желаний, задается вопросом героиня книги, кто он: Фабрицио в Пармской обители или Жюльен Сорель в семинарии, Мышкин или Ставрогин?

Элиф Батуман продолжает осмысление амбивалентного образа демона-святого в своем романе «Идиот». Тема двойника вводится уже на первых страницах романа, когда некий болгарский студент просит у героини, гарвардской первокурсницы-филолога Селин, книгу с повестью Достоевского «Двойник». Вскоре на занятиях по русскому языку Селин встречает венгра по имени Иван и начинает читать свою первую русскоязычную книгу, в которой также действует персонаж Иван. Русский язык образует для героини параллельный мир, соединенный с реальностью символическим славянским онимом. Хотя венгерский аналог имени Иван – Янош (и эпизодический персонаж Янош в романе появляется), Батуман использует его русский вариант, создавая вокруг образа двойника южнославянский ореол (хорват Матеж, безымянный болгарин и венгр Иван, не славянин с русским именем). Иван станет «магнетическим полюсом» для Селин, ее наваждением. Его фамилия – Варга – словно извлечена из Ставрогина, и однокурсница Селин сообщает ей, что на сербохорватском «варга» означает «дьявол», поэтому не исключено, что Иван – его реинкарнация, поскольку он смотрит так, словно пытается заглянуть внутрь собеседника, отчего становится не по себе.

Однако Селин не испытывает подобного чувства, ее уже захватила сила темного притяжения. Под воздействием внешних обстоятельств и, главное,

своего воображения (она мечтает стать писательницей и уже пишет первые рассказы) Селин демонизирует Ивана. Пугающим ей представляется его внезапное появление из темноты на мотоцикле, в его растрепанных кудрях она видит сходство с «дьяволической палаткой» [18. Р. 181], ресторан на корабле, где он назначает ей встречу, кажется ей «дьяволическим ориентиром» [Ibid. Р. 370]. Наконец, ей казалось, что все его слова «содержали дурное знамение» [Ibid. Р. 156].

Остраняющее видение определяет мировосприятие Селин. Один из рецензентов романа удачно назвал ее «восемнадцатилетней версией Пнина» [19]: если герою Набокова оброненный «щелкунчик» казался длинноногим человеком, упавшим с крыши, то героине Батуман заросший газон напоминает «гребень на голове лысого человека, не желающего видеть реальность» [18. Р. 63]. В Лувре подруга призывает Селин найти картину, с которой она себя идентифицирует, и Селин выбирает «Буфет Вовенагра» Пикассо: огромное, причудливое сооружение с «дверцами, ящиками, ящичками, декорами и орнаментами», стоящее между двумя схематично изображенными людьми [Ibid. Р. 246]. Нельзя не отметить, что сопоставление с неодушевленными предметами автобиографического рассказчика, чуждого окружающему миру, характерно и для прозы Шкловского.

Важную особенность мировидения Селин составляет литературная призма, в которой доминирует русская классика. В соседке по комнате она узнает чеховскую Душечку [Ibid. Р. 47], после того, как украли ее зимнюю одежду, покупает уродливое пальто, потому что оно напоминает ей о гоголевской шинели [Ibid. Р. 152], в Венгрии ей кажется, что новые лица с необычными именами возникают и исчезают, как персонажи в «Войне и мире» [Ibid. Р. 303]. Все эти аналогии пронизаны самоиронией, иногда доводимой до абсурда. Так, подбадривая себя пастернаковской строкой «Не спи, не спи, художник», рассказчица поясняет своим англоязычным читателям, что по-русски строка звучит лучше, поскольку в слове «художник», в отличие от *artist*, – три слога. Для создания амфибрахия по-английски героиня заменяет художника на гориллу [Ibid. Р. 55].

Начав изучать русский язык, Селин выбирает себе русское имя из списка предложенных и останавливается на Соне. Вскоре она спрашивает преподавательницу-иммигрантку, не считает ли та, что это имя – дурной знак, и поясняет свой вопрос: «В “Дяде Ване”, в “Преступлении и наказании”. Даже в “Войне и мире”, она жалкая, она...». Героиня замолкает, чтобы «не произносить толстовское определение “пустоцвет”». Немолодая женщина отвечает Селин: «Ей не достается мужчина», и по удивлению и сочувствию в ее глазах девушка «с ужасом ощущает», что ее собеседница «знает, о чем идет речь» [Ibid. Р. 124].

Ко времени этого разговора Селин уже использовала имя Соня, чтобы подписать свое первое письмо Ивану, определив тем самым свой жертвенный статус в их отношениях. В письме она сообщала, что уехала в Сибирь и никогда его не забудет, т. е. соединяла роль героини прочитанного ими русскоязычного учебника, свою аллюзивную ролевую ипостась в их сов-

местном курсе русского языка и собственное «я». Иван включился в игру, упомянул свой сон о Сибири и загадочно пообещал простить за «измену с бывшим приятелем моей будущей подруги». «Соне» казалось, что «отдельные слова и предложения имели смысл, но вместе были как будто написаны на каком-то другом языке» [18. Р. 90]. Так началась ее двойная жизнь: сюрреалистичная переписка с Иваном и реальность, в которой он порой делал вид, что не узнает ее. Однажды написал ей: «...моя любовь к тебе – это любовь к человеку, пишущему эти письма» [Ibid. Р. 133]. Как заметила рецензент журнала «Герника», моделью для эпистолярного романа героев Батуман могла послужить книга Шкловского «Зоо, или Письма не о любви, или Третья Элоиза» [20]. В американской версии любовно-литературная одержимость охватывает героиню: именно она бессчетное число раз перечитывает письма от предмета своей увлеченности, ей хочется «пролистать» их историю, как книгу, чтобы «узнать, как все обернется», но в реальности она боится знаков внимания и часто их не понимает [18. Р. 105].

И в эпистолярной и в реальной плоскостях отношения героев определяют принцип неслучайных случайностей. Иван – математик, и стоило Селин открыть набиковские «Лекции по зарубежной литературе», как она сразу наткнулась на такой пассаж: «<...> математика вышла за исходные рамки и превратилась чуть ли не в органическую часть того мира, к которому прежде только прилагалась. От чисел, основанных на некоторых феноменах, к которым они случайно подошли, поскольку и мы сами случайно подошли к открывшемуся нам мировому узору, произошел переход к миру, целиком основанному на числах, – и никого не удивило странное превращение наружной сетки во внутренний скелет» (цит. по: [21. С. 469]). Селин задается вопросом, не математика ли объясняет, как «все работает», и не это ли изучает Иван [18. Р. 109], приобретающий в ее глазах почти сверхъестественный статус толкователя устройства мироздания.

С первого дня их знакомства Иван открывает для Селин что-то новое в литературе, не подозревая об этом. Так, он шутливо упрекает ее, что она не сразу выбрала имя Соня, нарушая этим чувство порядка немецкой иммигрантки, ведущей у них занятия по русскому языку. Тогда она впервые понимает шутку Облонского о немецком часовщике, который «сам был заведен на всю жизнь, чтобы заводить часы» [Ibid. Р. 18]. Неслучайным становится эпизод, когда Селин застаёт Ивана за чтением «Невыносимой легкости бытия», романа, построенного на аллюзиях к «Анне Карениной», и решает перечитать его. Героиня пытается понять своего магнетического избранника и через другой роман Кундеры, «Книга смеха и забвения». Иван дает Селин то, чего ей не доставало в университетских занятиях по литературе: «Все, о чем говорили профессора, было не о том. Вам хотелось знать, почему пришлось умереть Анне, а они рассказывали вам, что русских землевладельцев XIX века беспокоило, являются ли их земли частью Европы. Подразумевалось, что наивно говорить о чем-то интересном или думать, будто когда-либо будешь знать что-то важное» [Ibid. Р. 16].

Кульминационный диалог героев происходит в Венгрии (куда Селин отправляется по предложению Ивана, чтобы преподавать английский язык в деревне) и посвящен Достоевскому. Иван замечает, что в глазах бродячей собаки есть «что-то от Достоевского», и спрашивает Селин, нравится ли ей этот русский классик. Она отвечает, что он ее «смущает и утомляет», и верно угадывает, что Ивану Достоевский нравится. После этого Иван внезапно спрашивает ее, не бросить ли ему собаку в реку (в «реку всегда хочется что-то бросить»), а Селин он «бросить в реку не может»), и говорит о своем понимании мировоззрения Раскольникова: так, необходимость уступать место какой-нибудь старухе, «которая будет просто сидеть и ни о чем не думать», тогда как он может читать, вызывает у него бешенство [18. Р. 279–281]. Вероятно, Иван просто испытывает Селин, понимая ее пугливое, «литературное» тяготение к нему, и при этом пытается вывести ее в реальность, пригласив в свою страну, свой дом, проявляя заботу и предлагая такие подчеркнuto неинтеллектуальные занятия, как пикник или катание на лодке.

Только после отъезда Ивана Селин осознает, что ей недостает его как человека, а не литературного фантома. В финале романа Иван отправляется в аспирантуру в Калифорнии, а Селин остается в Гарварде, но меняет свою лингвистическую специализацию: ей кажется, что курсы по философии и психологии языка «подвели ее», она не узнала, «как работает язык», да и вообще «ничего не узнала» [Ibid. Р. 420]. Из-за отсутствия категории рода в английском языке название романа может быть отнесено и к героине, однако в конце книги писательница благодарит «Федора Михайловича» за заглавие, поэтому его уместно оставить без изменений. Не случайно открытый, наивный, «остраненный» взгляд Селин на мир один из персонажей романа называет «идиотическим». К герою определение «идиот» в любом из значений кажется малоприменимым, и только благодаря последней главе «Одержимых», где подчеркивается общий генезис образов Ставрогина и Мышкина, становится яснее замысел Батуман создать энигматичного героя, которому подходит «демонический» ореол.

Остраняющий метод в университетско-филологической «диалогии» Элиф Батуман проявляется уже в использовании заглавий классических книг: как заметил С.Н. Зенкин, «своим первым автобиографическим книгам Шкловский давал “остраненные”, смещенные заголовки знаменитых книг XVIII века, эпохи, когда биографическое единство человека казалось неизблемым» [22. С. 182]. «Заглавные» аллюзии к Стерну («Сентиментальное путешествие») и Руссо («Третья Элоиза») в книгах о страшном революционном времени были элементом модернистской стилистики «черного юмора», истоки которого лидер сюрреалистов Андре Бретон находил в литературе Просвещения.

Для современной американской славистики Элиф Батуман названия романов Достоевского служат элементом иронического повествовательного модуля, характерного для университетской прозы США. Кроме того, остранение по Шкловскому в книгах Батуман реализуется в экзистенциализации читательского опыта, в создании неожиданных аналогий между

литературой и жизнью, в авантюрном начале, во включении в текст сведений из разных областей знания, в вариативности сюжета и, главное, в общей металитературности, слиянии автобиографии, филологии и вымысла.

Литература

1. *Erllich V.* Russian Formalism: History and Doctrine. Berlin: De Gruyter Mouton, 1955. 311 p.
2. *Jameson F.* The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton : Princeton UP, 1972. 230 p.
3. *Brown E.J.* The Formalist Contribution // *The Russian Review*. 1974. Vol. 33, № 3. P. 243–258.
4. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* / ed. by J.P. Tompkins. Charles Village : JHU Press, 1980. 275 p.
5. *Харитонов Д.В.* «Новый журнализм» в сравнительно-исторической перспективе (программы литературного освоения факта в США 1960-х годов и в России 1920-х) : дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 188 с.
6. *Sheldon R.* The Formalist Poetics of Victor Shklovsky // *Russian Literary Triquarterly*. 1972. № 2. P. 351–71.
7. *Sheldon R.* Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender // *Slavic Review*. 1975. № 34.1. P. 86–108.
8. *Sheldon R.* Viktor Shklovsky: An International Bibliography of Works by and about Him. New York : Ardis, 1977. 130 p.
9. *Shklovsky V.* Third Factory. Afterword L. Hejinian. Tr., intr. R. Sheldon. Chicago : Dalkey Archive Press, 2002. 106 p.
10. *Vitale S.* Shklovsky: Witness to an Era. Tr.J. Richards. Champaign : Dalkey Archive Press, 2013. 224 p.
11. *Viktor Shklovsky.* A Reader / ed., tr. A. Berlina. New York : Bloomsbury Academic, 2017. 399 p.
12. *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет: статьи-воспоминания-эссе (1914–1933) / сост. А.Ю. Галушкина, А.П. Чудакова ; предисл. А.П. Чудакова ; ком. А.Ю. Галушкина. М. : Сов. писатель, 1990. 544 с.
13. *Калинин И.А.* Виктор Шкловский как прием // *Формальный метод: Антология русского модернизма : в 3 т. / под ред. С.А. Ушакина. Т. 1: Системы.* Екатеринбург ; Москва : Кабинетный ученый, 2016. С. 63–106.
14. *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М. : Сов. писатель, 1983. 384 с.
15. *Batuman E.* The Possessed: Adventures with Russian Books and the People Who Read them. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2010. 296 p.
16. *Debreczeny P.* Social Functions of Literature: Alexander Pushkin and Russian Culture. Stanford : Stanford UP, 1997. 282 p.
17. *Leatherbarrow W.J.* Misreading Myshkin and Stavrogin: The Presentation of the Hero in Dostoevskii's *Idiot* and *Besy* // *Slavonic and East European Review*. 2000. № 78 (1). P. 1–19.
18. *Batuman E.* The *Idiot*. London : Penguin, 2017. 423 p.
19. *Marshall V.* Elif Batuman Has Learned Nothing at All: On 'The *Idiot*'. URL: <http://www.themillions.com/2017/03/elif-batuman-learned-nothing-idiot.html> (дата обращения: 28.11.2017).
20. *Stevens J.J.* A World of Her Own. The Comic Wonderland of Elif Batuman's Debut Novel // *Guernica*. 2017. March 31. URL: <https://www.guernicamag.com/a-world-of-her-own/> (дата обращения: 28.11.2017).
21. *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе / пер. с англ. М. : Независимая газета, 1998. 512 с.
22. *Зенкин С.Н.* Приключения теоретика: Автобиографическая проза Виктора Шкловского // *Дружба народов*. 2003. № 12. С. 172–183.

The Defamiliarizing Method in Elif Batuman's Academic Dilogy

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2019. 57. 160–171. DOI: 10.17223/19986645/57/9

Evgenia M. Butenina, Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russian Federation).
E-mail: butenina.em@dvfu.ru

Keywords: formalism, Viktor Shklovsky, defamiliarization, *Knight's Move*, Elif Batuman.

The paper discusses how Viktor Shklovsky's defamiliarizing method found reception in the books of the famous American Slavist Elif Batuman. These books – a collection of literary essays *The Possessed: Adventures with Russian Books and the People Who Read Them* (2010) and a novel *The Idiot* (2017) – can be discussed as an academic “dilogy”. In the first book, Batuman mentions Shklovsky several times, in particular, his collection of essays *Knight's Move*, in which the scholar draws an analogy between the movement of the chess figure and the history of literature. The metaphor of the “knight's move” serves as one of the expressions of his defamiliarization method.

The American scholar, who does not need to avoid censorship, implements this method mainly in unexpected parallels, which allow her to deconstruct the common perception of the Russian classics. The book's “adventurous” subtitle, its cover in a comic style, its humor – all these elements participate in the defamiliarization strategy and allow the author to interweave subtly her original remarks about literature. Like Shklovsky, Batuman also blends her life and fiction, so her book is a symbiosis of a reader's autobiography, a philological research with elements of a travelogue and an ironic narrative about contemporary American universities.

The book's three main plots focus on Pushkin, Tolstoy and Dostoevsky. The main theme of the Pushkin plot is “Oriental” as Batuman finds numerous comic parallels between Pushkin's “A Journey to Arzrum” and her own journey to Turkey and, following Daniil Kharmis and Abram Terz, literalizes the metaphor of Pushkin's omnipresence in an attempt to show his meaning in the Russian culture. In Tolstoy's reception, the defamiliarizing method reveals itself in the comic absurd, so inconsistent with Tolstoy's style and his status in world literature. Batuman replicates some Shklovsky's defamiliarizing findings: for example, the materialization of Tolstoy's greatness through a comparison of the weight of his writings with the weight of the whale.

Dostoevsky's plot unfolds in the final chapter called, like the book, “The Possessed”. Batuman uses the title of the first translation of Dostoevsky's novel *Besny* into English to create an allusion to it without a “demonic” constituent (which later translations, *Demons* or *The Devils*, contained) and to emphasize her own possession with Russian literature. As for Shklovsky, it is most important for Batuman to perceive fiction through the prism of her own life. Having learned from Dostoevsky's archives that Stavrogin is Myshkin's “diabolic double”, the author develops this idea in her autobiographical novel *The Idiot*, where she ironically interprets the image of the demon-saint. Besides this (self)-ironic attitude, Shklovsky's method is once again present in this novel in existentializing the reader's experience, in introducing information from different fields of knowledge and mainly in the overall metafictional approach that blends autobiography, philology and fiction.

References

1. Erlich, V. (1955) *Russian Formalism: History and Doctrine*. Berlin: De Gruyter Mouton.
2. Jameson, F. (1972) *The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton UP.
3. Brown, E.J. (1974) The Formalist Contribution. *The Russian Review*. 33(3). pp. 243–258.
4. Tompkins, J.P. (ed.) (1980) *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Charles Village: JHU Press.

5. Kharitonov, D.V. (2010) "Novyy zhurnalizm" v sravnitel'no-istoricheskoy perspektive (programmy literaturnogo osvoiniya fakta v SShA 1960-kh godov i v Rossii 1920-kh) ["New journalism" in a comparative-historical perspective (the programmes of literary fact in the USA of the 1960s and Russia of the 1920s)"]. Philology Cand. Diss. Moscow.
6. Sheldon, R. (1972) The Formalist Poetics of Victor Shklovsky. *Russian Literary Tri-quarterly*. 2. pp. 351–71.
7. Sheldon, R. (1975) Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender. *Slavic Review*. 34.1. pp. 86–108.
8. Sheldon, R. (1977) *Viktor Shklovsky: An International Bibliography of Works by and about Him*. N.Y.: Ardis.
9. Shklovsky, V. (2002) *Third Factory*. Translated from Russian by R. Sheldon. Chicago: Dalkey Archive Press.
10. Vitale, S. (2013) *Shklovsky: Witness to an Era*. Translated from Italian by J. Richards. Champaign: Dalkey Archive Press.
11. Berlina, A. (ed.) (2017) *Viktor Shklovsky. A Reader*. Translated from Russian by A. Berlina. A. N.Y.: Bloomsbury Academic.
12. Shklovsky, V.B. (1990) *Gamburgskiy schet: stat'i, vospominania, esse (1914–1933)* [Hamburg Reckoning: Papers, Memoirs, Essays (1914–1933)]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
13. Kalinin, I.A. (2016) Viktor Shklovskiy kak priem [Viktor Shklovsky as a Device]. In: Ushakin, S.A. (ed.) *Formal'nyy metod: Antologiya russkogo modernizma* [The Formal Method: An Anthology of Russian Modernism]. Vol. I. Yekaterinburg; Moscow: Kabinetnyy uchenyy.
14. Shklovsky, V.B. (1983) *O teorii prozy* [On the Theory of Prose]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
15. Batuman, E. (2010) *The Possessed: Adventures with Russian Books and the People Who Read them*. N.Y.: Farrar, Straus and Giroux.
16. Debreczeny, P. (1997) *Social Functions of Literature: Alexander Pushkin and Russian Culture*. Stanford: Stanford UP.
17. Leatherbarrow, W.J. (2000) Misreading Myshkin and Stavrogin: The Presentation of the Hero in Dostoevskii's *Idiot* and *Besy*. *Slavonic and East European Review*. 78 (1). pp. 1–19.
18. Batuman, E. (2017) *The Idiot*. London: Penguin.
19. Marshall V. (2017) *Elif Batuman Has Learned Nothing at All: On 'The Idiot'*. [Online] Available from: <http://www.themillions.com/2017/03/elif-batuman-learned-nothing-idiot.html>. (Accessed: 29.11.2017).
20. Stevens, J.J. (2017) A World of Her Own. The Comic Wonderland of Elif Batuman's Debut Novel. *Guernica*. March 31. [Online] Available from: <https://www.guernicamag.com/a-world-of-her-own/> (Accessed: 29.11.2017).
21. Nabokov, V.V. (1998) *Leksii po zarubezhnoi literature* [Lectures on Literature]. Translated from English by I. Bernshtein. Moscow: Nezavisimaya Gazeta.
22. Zenkin, S.N. (2003) Priklyucheniya teoretika. Avtobiograficheskaya proza Viktora Shklovskogo [A Theoretician's Adventures. Viktor Shklovsky's Autobiographical Prose]. *Druzhba narodov*. 12. pp. 172–183.