

УДК 821.111

Иносказания Уильяма Блейка: аллегория или символ?

Сердечная Вера Владимировна

Кандидат филологических наук,
научный редактор издательского дома «Аналитика Родис»,
142400, Российская Федерация, Московская область, Ногинск, ул. Рогожская, 7;
e-mail: rintra@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена теоретической проблеме различения символа и аллегории как различных способов иносказания в романтизме. Данная проблема решается на примере творчества английского поэта Уильяма Блейка, в частности, его поэмы «Бракосочетание Рая и Ада». Главным отличием аллегории является однозначная соотнесенность в ней означающего и означаемого, тогда как символ потенциально бесконечен по смыслу. В отличие от символа аллегорические знаки выступают в системе и представляют конечный, логически выводимый смысл. Символический подход к аллегорическим произведениям способен увести в сторону от замысла автора, выраженного в структуре произведения. Это справедливо и относительно Блейка. Символическое, расширительное прочтение Блейка позволяет интерпретировать его позицию по-разному, в том числе и как взгляд поклонника Зла. Только при аллегорическом прочтении образы «Бракосочетания Рая и Ада» выстраиваются в стройную систему, которая представляет текст как художественное целое. Ангелы и Дьяволы Блейка, исходя из текста, не могут считаться новой трактовкой библейских образов. Их имена – лишь знаки для нового смысла. Эти герои поэмы – представители противоположных тенденций бытия, без которых, по Блейку, невозможно движение. Таким образом, внимательное чтение поэмы защищает Блейка от упреков в проповеди власти Зла. Его Сатана, Вечный Ад, Дьяволы, образы, взятые в системе, со всем множеством характеристик, обнаруживают значимое неравенство культурным прототипам. Наследник традиций XVIII века, Блейк остается в рамках его аллегорического языка, но его иносказание становится еще сложнее.

Для цитирования в научных исследованиях

Сердечная В.В. Иносказания Уильяма Блейка: аллегория или символ? // Язык. Словесность. Культура. 2017. Т. 7. № 3. С. 10-19.

Ключевые слова

Уильям Блейк, романтизм, английский романтизм, аллегория, символ, иносказание, семантика, истолкование, герменевтика, Бракосочетание Рая и Ада, пророческие поэмы.

Введение

Творчество Уильяма Блейка, поэта и художника, непризнанного при жизни и ставшего культовым писателем в XX веке, всегда вызывало неоднозначные оценки критиков. Причина того, что споры о его наследии не утихают – открытость мира Блейка к разноречивым интерпретациям (примерами могут служить прошедшая в Токио конференция «Уильям Блейк и Восток», книги о рецепции Блейка [Clark, Connolly, Whittaker, 2012; Clark, Suzuki, 2006] или фильм Джармуша «Мертвец», где идеи поэта органично сплетены не только с идеологией шестидесятых, но и с художественной системой Кастанеды).

Блейк оказался духовно близок как прерафаэлитам, так и эпохе шестидесятых, как Джойсу, так и Элиоту. Его оказалось возможным рассматривать и как предшественника постмодернизма, и как социалиста, и как сатаниста, и как просто сумасшедшего. Такой разброс в оценках объясняется разными способами прочтения произведений поэта.

Аллегория vs символ у Блейка

Аллегория и символ – два понятия, которые часто называют главными составляющими творческого метода Блейка. Действительно, явная иносказательность текстов поэта бросается в глаза. Об аллегоризме / символизме у Блейка пишет масса исследователей его творчества [Miner, 2016; Miner, 2013; Howard, 2006; Rose, 1980]. Сам Блейк называл «аллегория, обращенную к интеллектуальным силам», *allegory addressed to intellectual powers*, определением «наиболее возвышенной поэзии», *the Most Sublime Poetry* [Blake, 1988, 731].

Главным отличием аллегории от символа является однозначная соотнесенность в ней означающего и означаемого, тогда как символ потенциально бесконечен по смыслу. По Веселовскому, «символ растяжим, как растяжимо слово для новых откровений мысли» [Веселовский, 1989, 139]. Лосев утверждает: «Символ вещи действительно есть ее смысл», «символ вещи есть ее обобщение», «символ вещи есть ее закон», «символ вещи есть ее структура... заряженная конечным или бесконечным рядом соответствующих единичных проявлений этой структуры» [Лосев, 1976, 66-70]. И тогда закономерно, что структура символа «направлена на то, чтобы дать через каждое частное явление целостный образ мира» [Аверинцев, 1989, 581].

Но такое понимание символа восходит к символизму, который признает законом и то, что «приближаясь к познанию всяческого смысла, мы наделяем всяческую форму и всяческое содержание символическим бытием» [Лосев, 1976, 330]. Это расширенное толкование проводит четкую грань между символом и аллегорией, которые еще во времена романтизма различаются слабо (и сейчас можно найти мнения о том, что «аллегоричность сказок, аллегория вообще – это в сущности разновидности символики» [там же, 326]). Так, в переиз-

даниях своих теоретических работ Фридрих Шлегель заменяет «аллегория» на «символ»; по определению Гегеля, символ – это абстрактная идея, не нашедшая еще формы внутри самой себя, и поэтому имеющая свой образ вне себя, то есть для Гегеля символ – то же, чем, по определению Пospelова, является аллегория, «такой иносказательный образ, который не имеет прямого самостоятельного значения и служит только средством иносказания» [там же, 333].

В отличие от символа, смысловой полноты которого хватает для представления образа всего мира, аллегорические знаки выступают в системе и представляют конечный, логически выводимый смысл. Об этом свидетельствует и внутренняя форма терминов: *ἀλληγορία*, происходящее от *ἄλλος*, *иной*, и *ἀγορά*, *собрание/агора*, может быть переведено буквально как «по-иному сказанное (на агоре)», а *σύμβολον*, восходящее к *σύν*, *вместе, совместно* и *βάλλω*, *бросать*, – как «сбрасываемое вместе, соединенное, сравниваемое». В аллегории изначально подчеркивается два пласта смысла, в то время как в символе – накопление толкований.

Аллегория как простое иносказание однозначна, как и впервые предложенное Филоном Александрийским аллегорическое прочтение Библии. Интересно, что сторонником символического богословия был Дионисий Ареопагит, предлагавший также апофатическое, то есть по сути не-утверждающее, познание Бога.

В то же время замечание Андрея Белого о символичности для познающего всякой формы и всякого содержания можно признать правомерным с исторической точки зрения. Общеизвестно, что, например, образы литературных героев в разных эпохах получают разную смысловую нагрузку, становясь по мере накопления трактовок многозначными, символическими фигурами.

Аллегория, живущая в культурном пространстве, также тяготеет к расширению, вбиранию в себя новых смыслов. Так, рыба, бывшая когда-то аллегорией Христа, стала его символом, получив достаточное расширительное истолкование.

Символическое расширение претерпел и такой, например, образ Блейка, как «двери восприятия», *the doors of perception*. Переосмысленный Хаксли в свете измененного мескалитом сознания, этот образ логически связался с индейской культурой и вошел в название группы «Doors». И теперь открытие дверей восприятия – уже не аллегория, а символ, могущий обозначать и наркотическое опьянение, и экстаз свободного сознания, и магическое расширение способностей человека. Говоря о «Бракосочетании Рая и Ада», П.Шок говорит о Сатане как «политическом символе» [Schock, 1993, 441].

Тем не менее такой подход к аллегорическим произведениям способен увести в сторону от замысла автора, выраженного в структуре произведения. Это справедливо и относительно Блейка. И если Д.Ховард упрекает исследователей Блейка в излишней «аллегоричности» [Howard, 2006], то мы склонны скорее упрекать в необоснованности символических трактовок.

Зло или не зло?

Символическое, расширительное прочтение Блейка позволяет интерпретировать его позицию по-разному, в том числе и как взгляд поклонника Зла. Действительно, в отрыве от контекста блейковской мысли его Ад вполне закономерно представляется символом зла.

Вместе с тем разноречивые подходы к творчеству открывают разные аспекты понимания поэта, и потому замечание Ж. Батай о том, что «комментарий, который не ограничивается тем, что разъясняет, что комментарий не нужен и невозможен, удаляет от нас саму истину» [Батай, 1994, 71], представляется неправомерным. Сам же Батай и его русские последователи, обвиняющие Блейка в пропаганде насилия, не вполне следуют этому принципу.

Одним из самых «демонических» произведений Блейка называют «Бракосочетание Небес и Ада». «Свет, пролитый на Зло» – так характеризует поэму Батай [там же, 66]. И если Зло у Блейка действительно становится чем-то иным, то уж следующее высказывание критика явно противоречит блейковскому тексту: поэма, по Батаю, предлагает читателю «не покончить с ужасами Зла и не отворачивать взгляд, а, наоборот, посмотреть на него пристально» [там же, 68].

Для понимания поэмы прежде всего нужно пристально посмотреть на саму поэму. Восприятие Блейка как духовидца, полусумасшедшего, находившегося под властью неведомых ему сил, способствует предвзятому прочтению его текстов. Но поэмы говорят сами за себя.

Так, Блейк сам дает герменевтический ключ к своему тексту, заметив, что его способ изображения – аллегория (в самой поэме упоминаются иносказательные жанры – притча/пословица, *proverb*, и притча/аллегория, *parable*). Обращение Блейка из всего жанрового богатства Ветхого Завета к пророческим текстам – как по форме (пророческая поэма), так и по содержанию (героями Блейка становятся Исая и Иезекииль), также свидетельствует об иносказательности текста.

Но Блейк дает и точные соответствия, прямо расшифровывающие аллегорию. Из парадоксальных утверждений в Plates 3-4 следует, что, например, Добро и Зло у Блейка – аллегорические знаки. Добро – это «пассивное, которое подчиняется Рассудку», *the passive that obeys Reason*; «Небеса», *Heaven*. Зло – это «активное, бьющее из Энергии», *the active springing from Energy*; «Ад», *Hell*. Ошибкой было бы думать, что Блейк, верующий и мистик, объясняет значения всем известных слов. Он лишь дает ключ к пониманию своего текста.

Декларативные утверждения о противоположностях, без которых нет движения, сменяются демонстрацией диалектики Блейка. Добро и зло, видимое Ангелом и Дьяволом – все зависит от точки зрения. Так, «наслаждения Гения... для Ангелов выглядят как мучение и безумие», *enjoyments of Genius... to Angels look like torment and insanity*; видимое Ангелом и героем поэмы будущее весьма различно; и Ангел, как показано в последнем «Памятном видении», *A Memorable Fancy*, может превратиться в Дьявола.

Каждое «Памятное видение» – развернутая аллегория, система упорядоченных знаков [см., в частности, Stewart, 1994]. Так, в четвертом из них взаимодействуют точки зрения Ангела и героя. При биографическом прочтении эта история с полетами на Сатурн, спусками в Бездну и Левиафаном может представиться просто мистическим видением, которое было запечатлено неизменным. При символическом прочтении герой, риторически побеждающий Ангела, является провозвестником победы сил зла. Только при аллегорическом прочтении образы «Видения» выстраиваются в стройную систему, которая представляет текст как художественное целое.

Бездна, *Abyss*, реальна только в присутствии Ангела. Ее обитатели – черные и белые пауки, между которыми появляется Левиафан – аллегория черно-белых воззрений моралистов, независимо от которых существует не скованный этой дихотомией творческий порыв. Недаром Левиафан появляется с востока, в нем сосуществуют черты змея и тигра, а завершает его описание значимое замечание: он устремляется к героям «со всей яростью духовного бытия/существа», *with all the fury of a spiritual existence* Когда же, уstraшенный увиденным, Ангел бежит наверх, герой остается «на радующем берегу около реки в лунном свете, *on a pleasant bank beside a river by moonlight*», где арфист поет: «Человек, который никогда не меняет своих мнений, – как стоячая вода, и порождает гадов мысли», *The man who never alters his opinion is like standing water, & breeds reptiles of the mind*. Это – своеобразная мораль притчи.

Итак, Блейк аллегоричен. Его аллегория строится на новом смысле, придаваемом распространенным, культурно нагруженным знакам, что до сих пор вводит читателя (и даже совсем не наивного, каким является Батай) в соблазн символически-расширительного прочтения: «Блейк простыми до банальности фразами смог свети все человеческое к поэзии, а поэзию – ко Злу» [Батай, 1994, 59]. Но Ангелы и Дьяволы Блейка, исходя из текста, не могут считаться новой трактовкой библейских образов. Их имена – лишь знаки для нового смысла. Эти герои поэмы – представители противоположных тенденций бытия, без которых, по Блейку, невозможно движение. Поэтому их соотношение помогает понять структуру иносказания в поэме.

Для выяснения семантики их означаемого можно составить список характеристик, данных автором этим образам.

Так, Ангел предупреждает героя о грядущей гибели и показывает ему его будущее, суть которого, впрочем, зависит от смотрящего. Мельница, на которой спасается Ангел, – знак подчиненности рассудку, как и его труды – «Аналитика» Аристотеля, свод законов формальной логики. Путь к судьбе Ангела, которую обещает указать герой, лежит через конюшню, церковь, алтарь, Библию, из которой открывается глубокое подземелье, к семи кирпичным домам, где яростно дерутся и размножаются обезьяны, скелет одной из которых и оказывается «Аналитикой». Другими словами, путешествие Ангела приводит к семи церквям, уведшим Библию в глубокие подземелья истолкований и вечно борющимся за точность объяснения. Как подытоживает Томас Альтизер, «именно Блейк понял, что христианская церковь,

перетрактовав Воплощение и диалектическое видение Павла, подавила тело, отделила Бога от творения, заместила милость судом и подавила воображение» [Altizer, 2009, 33].

Кроме того, Ангелы «так суетны, что говорят о себе как о единственно мудрых» *have the vanity to speak of themselves as the only wise*, они религиозны и сидят на облаках. Но они и способны к перерождению: меняя цвета, один из Ангелов, переубежденный красноречием Дьявола, «протянул руки, обнимая пламя, и он был уничтожен и вознесся, как Илия», *stretched out his arms, embracing the flame of fire, & he was consumed and arose as Elijah*. А упомянутая выше мораль арфиста, где говорится о человеке, прямо выводит нас к семантике образа Ангела.

Ангелы – это религиозные, рассудочные и разумные, уверенные и замкнутые в своей правоте, находящие убежище в техническом прогрессе люди, чье наиболее высокое духовное достижение – это достижение формальной логичности. Но они способны к перерождению. В кого же может переродиться Ангел?

Дьявол Блейка – первый, кому дает голос автор: третья главка, в которой излагаются принципы иносказания, названа «Голос Дьявола», *The voice of the Devil*. Дьяволом позже назван первый Архангел, Сатана. К его партии принадлежит, как истинный поэт, Мильтон. Способ сообщения с миром Дьявола – вытравливание слов кислотами (способ гравировки, открытый Блейком), которые в Аду «благодетельны и целительны», *salutary and medicinal*. Дьяволы названы Силами воздуха, и, в отличие от Ангелов, они летают. Они ненавидят религию, но у Дьявола в его пламени достаточно убедительной силы, чтобы превратить Ангела в подобного себе.

Таким образом, Дьяволы Блейка – это вдохновенные, близкие природе и искусству, не религиозные, знающие ложность общепринятых мнений и потому убедительные в своей риторике люди.

Эту картину дополняет образ Ада. Названный у Блейка Вечным, возрождающимся, наполненный традиционными огнями, которые получают переосмысление как знаки вдохновения, Ад – еще и место мудрости. Именно здесь собирает герой «Притчи Ада», *Proverbs of Hell*, здесь он слышит о конце света, который придет через «улучшение чувственного/сенсуального наслаждения», *an improvement of sensual enjoyment*, и именно здесь из Печатного дома выходят знания, а Библия Ада, о которой сообщает герой, непременно станет известной миру.

Итак, Ад – это некий неизбежный закон истинного бытия, которое нелицемерно и оттого мудро.

Аллегорические моменты строятся не только на переосмыслении традиционных образов, но и на реминисценциях. Такова картина, рисуемая Блейком в «Смысле», *The Argument*:

И некая река, и некий источник
На каждом утесе и могиле;
И на выбеленных костях
Красная глина/плоть рождена.

*And a river, and a spring
On every cliff and tomb;
And on the bleached bones
Red clay brought forth.*

В. Карачаровский замечает, что в этих строках «Блейк намекает на скорое пришествие ада на землю» [Карачаровский, www]. Но для более полного понимания этого образа нужно обратиться к «Книге пророка Исайи», где описывается пришествие нового мира: «Тогда... пробьются воды в пустыне, и в степи – потоки» (Ис. 35. 6), «оживут мертвецы Твои... и земля откроет поглощенную ею кровь и уже не скроет убитых своих» (Ис. 26. 19 – 21). Библейский контекст (а вступление к поэме целиком построено на реминисценциях книги Исайи) помогает расшифровать аллегорию о возрождении избранного человечества.

Последняя часть поэмы, «Песнь Свободы», *A Song of Liberty*, подтверждает аллегорическое объяснение. Изображение освобождения стран, восклицание «Империи больше нет!» *Empire is no more!* – заключительная часть рассказа о Дьяволах, Ангелах и освобождении от власти догм. И значит, иносказание это говорит о человеческом мире; интересно, что здесь действуют уже обобщенные образы наций: иудей, африканец.

Заключение

Таким образом, внимательное чтение поэмы защищает Блейка от упреков в проповеди власти Зла. Его Сатана, Вечный Ад, Дьяволы, образы, взятые в системе, со всем множеством характеристик, обнаруживают значимое неравенство культурным прототипам. Наследник традиций XVIII века, Блейк остается в рамках его аллегорического языка, но его иносказание становится еще сложнее.

Блейк создает аллегорию на переосмыслении устоявшихся символов эпохи мифориторики, эпохи «готового слова» (А.В. Михайлов). Эта сложность иносказания приводит к тому, что тексты Блейка трудно понимаемы. Но строго выстроенные, афористичные, лаконичные фразы Блейка меньше всего говорят о расплывчатости или конечной непознаваемости его замысла. Сложная структура его мифологического мира, для которой в более поздние времена он выбирает новые, авторские знаки и образы, тем не менее может быть разгадана. Скрупулезный подход к тексту, рассмотрение произведений Блейка в их взаимосвязи и предметности, внимание к интертекстуальным связям его творчества помогут выстроить стройное, легкое, прозрачное здание его аллегорического замысла.

Библиография

1. Аверинцев С.С. и др. (ред.) Философский энциклопедический словарь. М., 1989. 840 с.
2. Батай Ж. Блейк // Батай Ж. Литература и Зло. М., 1994. С. 59-73.

3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. 648 с.
4. Карачаровский В. Ад Уильяма Блейка: апология этики насилия. URL: <http://sagab.chat.ru/AA/ad.html>
5. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. 320 с.
6. Altizer Th. J.J. The revolutionary vision of William Blake // *Journal of Religious Ethics*. 2009. Vol. 37. Issue 1. P. 33-38.
7. Blake W. The complete poetry and prose / ed. by D.Erdman. New York: Anchor Books, 1988. 990 p.
8. Clark S., Connolly T., Whittaker J. Blake 2.0: William Blake in Twentieth-century art, Music and culture. Palgrave Macmillan, 2012. XIII+309 p.
9. Clark S., Suzuki M. (eds) The Reception of Blake in the Orient. Continuum, 2006. 348 p.
10. Howard D. The Search for a Method: A Rhetorical Reading of Blake's Prophetic Symbolism // *European Romantic Review*. 2006. Vol. 17. Issue 5. P. 559-574.
11. Miner D.M. Center, Circumference, and Vegetation Symbolism in the Writings of William Blake // *Studies in Philology*. 1978. Vol. 75. Issue 2. P. 223-242.
12. Miner P. Blake's Mouth-Space and the Tongue of Touch // *Notes & Queries*. 2016. Vol. 63. Issue 2. P. 202-211.
13. Miner P. William Blake's Creative Scripture // *Literature & Theology*. 2013. Vol. 27. Issue 1. P. 32-47.
14. Rose E.J. Blake's Human Root: Symbol, Myth, and Design // *Studies in English Literature (Rice)*. 1980. Vol. 20. Issue 4. P. 575-586.
15. Schock P.A. "The Marriage of Heaven and Hell": Blake's myth of Satan and its cultural matrix // *ELH*. 1993. Vol. 60. Issue 2. P. 441-470.
16. Stewart D. The Context of Blakean Contraries in The Marriage of Heaven and Hell // *Essays in Literature*. 1994. Vol. 21. Issue 1. P. 43-53.

The parables of William Blake: allegories or symbols?

Vera V. Serdechnaya

PhD in philology,
science editor in Analitika Rodis Publishing,
142400, 7 Rogozhskaya st., Noginsk, Moscow region, Russian Federation;
e-mail: rintra@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the problem of distinguishing symbol and allegory in Romanticism. This problem is considered by the example of William Blake's works, in particular, of his

poem "The Marriage of the Heaven and the Hell". The main quality of allegory is the unique correlation of the signifier and the signified, whereas the symbol is potentially infinite in meaning. Unlike the symbol, allegorical signs appear in the system and represent a finite, logically deducible meaning. The symbolic approach to allegorical works is able to lead away from the author's intention, expressed in the structure of the work. This is also true of Blake. Symbolic, extensive reading of Blake's poems allows a reader to interpret his position in different ways, including poet as a apostle of Evil. Images of the "The Marriage of the Heaven and the Hell", read allegorically, may be built into a harmonious system, which represents the text as an artistic whole. Blake's Angels and Devils, if to be based on the text, can not be considered a new interpretation of the biblical images. Their names are just signs for a new meaning. These heroes of the poem are representatives of the opposite tendencies of being, without which, according to Blake, motion is impossible. Thus, careful reading of the poem protects Blake from reproaches in preaching the power of Evil. His Satan, Eternal Hell, Devils, taken as a system, with all the multitude of characteristics, reveal a significant inequality to cultural prototypes. A heir to the traditions of the XVIII century, Blake remains within the framework of his allegorical language, but his allegory becomes even more complicated.

For citation

Serdechnaya V.V. (2017) Inoskazaniya Uil'yama Bleika: allegoriya ili simvol? [The parables of William Blake: allegories or symbols?]. *Yazyk. Slovesnost'. Kul'tura* [Language. Philology. Culture], 7 (3), pp. 10-19.

Keywords

William Blake, Romanticism, English Romanticism, allegory, symbol, parable, semantics, interpretation, hermeneutics, The Marriage of the Heaven and the Hell, prophetic poems.

References

1. Altizer Th. J.J. (2009) The revolutionary vision of William Blake. *Journal of Religious Ethics*, 37 (1), pp. 33-38.
2. Averintsev S.S et al. (eds) (1989) *Filosofskii entsiklopedicheskii slovar'* [Philosophical encyclopaedic dictionary]. Moscow.
3. Bataille G. (1957) *La Littérature et le Mal*. Gallimard (Russ. ed.: Bataille G. (1994) *Literatura i Zlo*. Moscow).
4. Blake W. (1988) *The complete poetry and prose* / ed. by D.Erdman. New York: Anchor Books.
5. Clark S., Connolly T., Whittaker J. (2012) *Blake 2.0: William Blake in Twentieth-century art, Music and culture*. Palgrave Macmillan.

6. Clark S., Suzuki M. (eds) (2006) *The Reception of Blake in the Orient*. Continuum.
7. Howard D. (2006) The Search for a Method: A Rhetorical Reading of Blake's Prophetic Symbolism. *European Romantic Review*, 17 (5), pp. 559-574.
8. Karacharovskii V. *Ad Uil'yama Bleika: apologiya etiki nasiliya* [Hell of William Blake: the apology of the ethics of violence]. Available at: <http://sagab.chat.ru/AA/ad.html> [Accessed 12/09/2016].
9. Losev A.F. (1976) *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The problem of the symbol and realistic art]. Moscow.
10. Miner D.M. (1978) Center, Circumference, and Vegetation Symbolism in the Writings of William Blake. *Studies in Philology*, 75 (2), pp. 223-242.
11. Miner P. (2013) William Blake's Creative Scripture. *Literature & Theology*, 27 (1), pp. 32-47.
12. Miner P. (2016) Blake's Mouth-Space and the Tongue of Touch. *Notes & Queries*, 63 (2), pp. 202-211.
13. Rose E.J. (1980) Blake's Human Root: Symbol, Myth, and Design. *Studies in English Literature (Rice)*, 20 (4), pp. 575-586.
14. Schock P.A. (1993) "The Marriage of Heaven and Hell": Blake's myth of Satan and its cultural matrix. *ELH*, 60 (2), pp. 441-470.
15. Stewart D. (1994) The Context of Blakean Contraries in The Marriage of Heaven and Hell. *Essays in Literature*, 21 (1), pp. 43-53.
16. Veselovskii A.N. (1989) *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics]. Moscow.