

DOI 10.37386/2305-4077-2022-4-22-47

В.В. Мароши¹*Новосибирский государственный педагогический университет*

ФИЗИОЛОГИЯ В ЭСТЕТИКЕ И ПОЭТИКЕ: ТЕЛО VS ДИСКУРС

Под физиологией в статье понимается прежде всего ее антропоцентристский смысл. На материале разных этапов эволюции русской и зарубежной литератур рассматривается несколько типов взаимодействия дискурса физиологии и художественного дискурса: гуморальный, сенсорно-аффективный, метонимический, натуралистический, пост-символистский. Анализируются различные рецептивные и креативные аспекты «физиологической эстетики», роль физиологических мотивов и метафор в характерологии персонажей. Отклонение от физиологической нормы уже с античности и тем более в натурализме и авангарде становится важнейшим элементом изображения физиологии.

Ключевые слова: физиологическая эстетика, дискурс, тело, печень, жёлчь, сенсорный, метафора.

V. V. Maroshi*Novosibirsk State Pedagogical University*

PHYSIOLOGY IN AESTHETICS AND POETICS: BODY VS DISCOURSE

Physiology in the article is understood in the anthropocentric sense of the concept. The article is based on the material of different stages of the evolution of Russian and foreign literature. Several types of interaction between the discourse of physiology and artistic discourse are considered: humoral, sensory-affective, metonymic, naturalistic, post-symbolist. The subjects of analysis include various receptive and creative aspects of “physiological aesthetics” and the role of physiological motives and metaphors in poetry and in the typology of characters. Deviation from the physiological norm has been the most important element of depiction of physiology since antiquity and it is especially important in naturalism and the avant-garde.

Key words: physiological aesthetics, discourse, body, liver, bile, sensory, metaphor

К концу XX в. после работ Э. Бенвениста, Ц. Тодорова и Т. Ван Дейка понятие дискурса стало объектом теории языка и литературы. Наиболее авторитетный отечественный теоретик литературы, В.И. Тюпа, в разные годы давал различные определения того, что он называет то «эстетическим», то «художественным дискурсом». Примем за рабочее статью из словаря по поэтике: «высказывание, речевой акт текстопорождения, включающий в себя слушающего наравне с говорящим и рассматриваемый как “коммуникативное событие социокультурного взаимодействия” (Ван Дейк) субъекта, объекта и адресата» [Тюпа, 2008,

¹ Валерий Владимирович Мароши – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета.

с. 60]. Это определение включает в себя термин «текстопорождение», характеризующий прежде всего ситуацию литературной коммуникации, для которой создание «текста» автором и его воссоздание читателем опосредовано чувственно данной и эмоционально воспринимаемой последовательностью словесных знаков. Более развернутым в уже в сторону лингвистики нам представляется определение В.А. Миловидова: «диалогическая и динамическая мыслительно-речевая практика, протекание которой обусловлено местом, временем, культурно-историческим и социально-психологическим контекстом говорения (креативным контекстом) и слушания (рецептивным контекстом), характером намерений говорящего и слушающего, характеристиками объекта, особенностями специализированных языков, которыми кодируется сообщение, а также особенностями языков декодирования» [Миловидов, 2016, с. 13].

В самом понятии «эстетического» заключен смысл «деятельности по восприятию чего-либо». Древнегреческое «*aisthesis*» (от др.-греч. «*aisthanomai*» – «чувствовать»; «*aisthetikos*» – «воспринимаемый чувствами») не относилось к миру искусства. В XVIII в. это понятие было введено А. Баумгартеном для определения особой сферы чувственного познания в деятельности человека: «Эстетика родилась как дискурс тела» [Eagleton, 1990, p. 23]. Однако расцвет физиологии как науки как науки, которая могла бы обеспечить более совершенную аналитику чувственно-конкретного пришелся на вторую половину XIX в. Именно в это время появляются эстетические теории, основанные на способах исследования и лексиконе научной лаборатории. К 1870–м годам новая область «физиологической эстетики» распространилась по всей Европе и Северной Америке, стремясь, как объяснил британский писатель А. Грант, «физиологически объяснить природу наших эстетических чувств» и «показать чисто физическое происхождение чувства красоты и его связь с нашей нервной системой» [Allen, 1877, p. 8]. В частности, британские писатели викторианской эпохи [См. Morgan, 2017] разработали новые описания эстетического опыта, вернув внимание к человеческому телу и материальности произведений искусства. Переживание красоты ими рассматривалось как момент бессознательного контакта между нервной системой человека и материальностью объекта искусства.

То, что самым важным в этой эстетике стало соотношение физиологии человека и эстетических категорий, вполне естественно. Подобную антропоцентрическую модель будем рассматривать и мы, осознавая при этом, что сфера физиологии как науки намного шире, она охватывает все процессы жизни. Однако такое расширенное представление об эстетике и поэтике, представляющей «все живое», оформится достаточно поздно, во второй половине XIX– начале XX в., поэтому мы постараемся здесь ограничиться психосоматикой человека.

Уделяя основное внимание социально-психологическим и эмотивным аспектам порождения и восприятия дискурса, эстетика как часть современной теории литературы упускает из виду сопутствующие ему психофизиологические моменты, а именно процессы, происходящие во время чтения / созидания текста

в телах говорящего / пишущего и, соответственно, слушающего / читающего как выражение их сопричастности с воображаемым психофизиологическим целым героя / лирического субъекта художественного произведения. Условная психофизиология последних, разумеется, в весьма неполном масштабе, репрезентируется в словесном тексте при помощи знаков в диапазоне от фрагментарно представленного фиктивного тела (эпос, драма) до очищенной от наличной телесности эмоциональной установки (лирические субъекты) как результат проективной психофизиологической деятельности автора и затем становится отправной точкой стимуляции проективной активности со стороны реципиента.

Физиологическая динамика подобных процессов (колебания давления, учащение или замедление сердцебиения, дыхания, реакции нервной системы, стимуляция работы системы желез, в особенности слезных, изменение тонуса различных мышц и пр.) привлекла внимание еще исследователей во второй половине XIX в.. Как правило, изучались физиологические реакции слушателей на исполнение музыки [Тарханов, 1893], которые записывались первыми громоздкими приборами (пнеймограф, плетизмограф и пр.). Необходимость возвращения сейчас к междисциплинарной традиции «физиологической эстетики» предполагает, что взаимодействие между гуманитарными и естественнонаучными дисциплинами выиграло бы от более пристального внимания к тому периоду в истории, в котором уже были приняты научные подходы к эстетике. Современные «нейроэстетика», теория аффекта, «новый материализм» и количественные исследования культуры все больше опираются на научный метод. Сегодняшние возможности более точной и детализированной фиксации комплексной реакции слушателей и читателей в лабораторных условиях, разумеется, на порядок выше, (см. об этом в объемной работе группы европейских ученых [Wassiliwizky..., 2017]). Впервые после «физиологической эстетики» позапрошлого века изучаются и записываются на чутких приборах реакции реципиентов не на музыку, а на чтение и исполнение классических поэтических текстов.

Хотя язык и методы «физиологической эстетики» сложилась во второй половине XIX в., однако они не были востребованы на протяжении достаточно длительного времени. Более совершенные измерительные приборы позволяют расширить ее эмпирическую базу и уточнить специфику медиальных образных средств, в том числе и словесных. В коммуникативной триаде литературы «автор – герой – читатель» сегодня наиболее объективно могут быть исследованы реакции конечного участника коммуникации. Физиологическое же поведение авторов во время создания и исполнения ими своих текстов (вроде крика, слез, бега, вышагивания, смертельной бледности на лице, характерных движений, сокращения мускулов и пр.) отчасти фиксировалось современниками в многочисленных мемуарах или было темой для самих авторов. Они описывают это в метадискурсе («Как мы пишем») или встроенных в художественные тексты метатекстовых фрагментах; прямые или косвенные свидетельства о них мы можем получить также из их дневников, писем, интервью. Физиология же героев и лири-

ческих субъектов является частью поэтики (характерологии, мотивной и тропической систем), она всегда фиктивна и метафорична, но может быть типологизирована, что мы и постараемся показать.

Разделение инстанций автора, героя и реципиента приводит к попытке отделения физиологии собственно чтения от физиологии порождения словесного текста (См. например, [Dames], [Vatri]). Тактильный и визуальный контакт с самой книгой как чувственно и эмоционально воспринимаемым телом – это тоже физиологический процесс, еще не раскрытый в своей сложности: «Поговорим о физиологии чтения. Богатая, неисчерпанная и, кажется, запретная тема. Из всего материального, из всех физических тел книга – предмет, внушающий человеку наибольшее доверие» [Мандельштам, 1987, с. 201]. Однако использование термина «физиология» во многих случаях остается метафоричным, поскольку речь идет о способе чтения или об особенностях его процесса вне сферы объективного контроля тех динамически взаимосвязанных процессов внутри и на поверхности тела читателя, которые мы можем связывать со сферой физиологии. То же самое касается и намного более многочисленных исследований различных типов «телесности», в которых «физиология» фигурирует просто как синоним динамично воспринимаемого тела. Без опоры на объективные данные, все попытки описания физиологических процессов в восприятии и порождении художественных текстов неизбежно метафоричны.

«Гуморальная» теория поэтики

Само применение физиологических представлений к психофизиологии автора началось, по-видимому, в античности, с перипатического трактата Псевдо-Аристотеля «Проблемы», в тридцатой книге которого автор особую характерологию поэтов объяснил преобладанием черной желчи («μελαγχολία») в их организме. На протяжении многих веков, вплоть до возникновения романтизма, нервно-гуморальная теория и представления о меланхолии как о болезни и в то же время наиболее продуктивном для поэтического творчества темпераменте оставались фундаментом представлений о том, что мы сейчас назвали «физиологией автора» [Pfau, 2005], [Radden, 2000], [Schoenfeldt, 1999], [Cantagrel, 2004], [Sumillera, 2004]. В «Анатомии Меланхолии» Р. Бёртона (1621), своего рода энциклопедическом своде эпохи барокко, автором был дан компилятивный обзор причин появления и симптомов проявлений обозначенного в названии характера, типичного для него набора настроений, которые не вызваны какими-либо внешними причинами, а зарождаются в различных внутренних органах человека. Хотя Бёртон не приводит примеры словесных текстов, созданных меланхоликами, гамма перечисляемых им настроений вполне соответствует многим мотивам европейской лирики барокко, а самое важное состоит в том, что эта книга повлияла на последующее развитие литературы уже в романтическую эпоху. Меланхолия – одно из важнейших эмоциональных и ментальных состояний автора и героя в эпохи сентиментализма и романтизма. Как аффект она в культуре Нового времени постепенно утратила связь с телом, перестав восприниматься заодно и как душевная патология.

Европейская культура Средневековья и Возрождения (Агриппа Неттесгеймский, М. Фичино, Д. Бруно) пыталась преодолеть фатальную символику «меланхолии» как «черножелчия», противопоставляя ей особую «белую желчь» («*candida bilis*»), которая якобы выделяется в процессе познания.

Еще более влиятельным на протяжении более двадцати столетий в медицине и психологии стало «гуморальное» учение Гиппократов о четырех жидкостях (кровь, слизь, жёлчь желтая и жёлчь черная). В зависимости от того, какая жидкость преобладает в организме человека, – слизь (вырабатывается в мозгу), кровь (вырабатывается в сердце), желтая жёлчь (из печени), черная жёлчь (из селезенки) – выделялись четыре темперамента, которые впоследствии назовут сангвиническим (когда преобладает кровь), флегматическим (слизь), холерическим (желтая жёлчь) и меланхолическим (чёрная жёлчь). Различия в соках у разных людей определяют различия в нравах, а преобладание одного из них обуславливает темперамент человека. Печени и селезенке в античности придавалось гораздо больше значения, чем сейчас: первая отвечала за чувственные вожделения души, но была и источником вещих снов; селезенка, «вторая печень», отвечала за раздражение и гнев. Забегая вперед, укажем, что жёлчь печени и «сплин» селезенки («сплин» и происходит от древнегреческого σπλήν, «селезенка»), жёлчь жёлтая и черная, в риторике литературы к началу XIX в. станут близкими по смыслу метафорами злобно-раздраженного, сатирического отношения автора и героя к миру. Отметим, что главная роль в физиологической символике и тропеике христианской культуры Европы и России как ее части в Новое время достанется «горящему» сердцу, «*cor ardens*», и «слезотечению», однако они, как правило, лишены телесной конкретности, оставаясь лишь метафорами различных аффектов.

Жёлчь – распространенная метатекстовая метафора в римской сатире, ставшей основой порождения сатирического дискурса в перспективе исторической поэтики. Физиология выделения жёлчи характеризует уже не столько телесное, сколько эмоциональное состояние автора или рассказчика. Латинские синонимы «*bilis*» и «*fel, fellis*», обозначающие жёлчь, различались, помимо грамматического рода, тем, что первое слово использовалось для называния жёлчи как текущей жидкости, тогда как второе – жёлчи внутри желчного пузыря и сам пузырь. В латинской поэзии в метафорическом смысле «злости» и «гнева» употребляется почти исключительно «*bilis*».

В 9-й «Сатире» Горация смех автора вытеснен жёлчью, которую выделяет печень: «*Male salsus // Ridens dissimulare: meum jecur urere bilis*» («Злой шутник смеясь, притворяется: печень моя жёлчью томится». – пер. авт.) [Quinti Horatii Flacci, 1825, p. 893]. Здесь прямой и переносный смысл слова сталкиваются в пределах одного контекста: смех и притворство собеседника вызывают раздражение и злость нарратора, его печень выделяет жёлчь, таким образом, физиология автора и его эмоции взаимообусловлены.

Представлениям о «жёлчи» сатир Ювенала дал повод сам автор. В первой сатире, выполнившей роль авторского метатекста, или, если угодно, поэтического

манифеста, он, противопоставляя свою поэзию тогдашнему мифологическому «постмодернизму» большинства современников, заявляет:

quid referam quanta **siccum iecur ardeat ira,**
 cum populum gregibus comitum premit hic spoliator
 pupilli prostantis et hic damnatus inani
 iudicio? quid enim saluis infamia nummis?
 <...>

haec ego non agitem? sed quid magis?
 [Juvenalis Junius]

(Ясно, каким **раздражением пылает иссохшая печень,**
 Ежели давит народ толпой провожатых грабитель
 Мальчика, им развращенного, то осужденный бесплодным
 Постановленьем суда: что такое бесчестье – при деньгах?
 <...>,

Этим ли мне не заняться? А что еще более важно?
 (пер. Д.С. Недовича и Ф.А. Петровского по изд. [Ювенал].)

Итак, первоначально печень автора, а не истекающая из нее жёлчь была источником его сатирической злости. Но остальное «додумывали» уже современники и потомки, воспитанные на теории «гуморов» организма. Печень усиленно вырабатывает жёлчь, истечение которой становится метафорой раздражительности поэта-обличителя. Любопытно, что «юмор» как одна из граней сатирического дискурса будет тоже мотивирован «гумором» организма как цельной психофизиологической метафорой. Представления о «Ювеналовой жёлчи», своего рода синекдохе «жёлчи сатиры» вообще, стали одним из «общих мест» европейской словесности риторического периода. Уже первые изображения физиологических мотивов, как мы видим, связаны с отклонением от физиологической нормы (усиленное истечение жёлчи, нарушение работы печени) и аффектами (злость, раздражение).

Нет сомнений, что на пути от римской сатиры к европейской литературе Нового времени в создании репутации Ювенала принимали участие и крайне авторитетные посредники. В отличие от римских поэтов-сатириков, создатель нормативной поэтики французского классицизма Н. Буало несколько раз прокомментировал «жёлчную» эмоциональную и стилевую тональность своих сатир в метатекстовых фрагментах стихотворений. В «Discours au roi» (1665) он сравнивает себя с пчелой, собирающей вместо меда жёлчь: «Comme on voit au printemps la diligente abeille // Qui de butin des fleurs va composer son miel // Des sottises du temps je compose mon fiel: // Je me vais a toutes parts ou me guide ma veine» [Boileau, р. 180] («Как весной прилежная пчела // Которая из цветов собирает свой мед, // Так и я из глупостей моего времени слагаю свою желчь: // Я иду туда, куда ведет меня поэтическое вдохновение». – Здесь и далее пер. авт.). В 5-й сатире это муза поэта: «...ma Muse en fureur // Verse dans ses discours trop de fiel et d'aigreur» [Там же, р. 93] («Моя Муза в ярости // Льет в свои речи слишком много желчи и горечи»).

Связь аффектов и физиологии печени установилась еще в древнегреческой лирике: Геракл в 13-й «Идиллии» Феокрита так переживает смерть своего возлюбленного, Гиласа: «...χαλεπά γὰρ ἐσω θεὸς ἦταρ ἀμόσσειν («...неистовствуя, ибо Бог печень его раздирал изнутри») [Theocritus..., 1817, p.48]. Античная любовная лирика, где печень – место возникновения сильнейших любовных переживаний, как и римская сатира, словесно оформлявшая гнев автора, устойчиво локализует эти аффекты именно в «пылающей» печени. Поэты в глаголах или причастиях с конкретными значениями, включавшими в себя сему «огня», изображают то, что, с точки зрения врача, было бы временным функциональным расстройством, признаком чрезмерности аффекта или начинающейся болезни. В какой степени конкретный автор, а не его условный герой, был сам вовлечен в переживание этого аффекта, нам, как правило, неизвестно. Так, в 13-й оде из 1-й книги Горация ревность к условной Лидии изображается через метафору огня, источником которого становится печень с ее «тяжелой» желчью:

Cum tu, Lydia, Telephi
cervicem roseam, cerea Telephi
laudas bracchia, vae, meum
fervens difficili bile tumet iecur.
tunc nec mens mihi, nec color
certa sede manet, umor et in genas
furtim labitur arguens,
quam lentis penitus macerer ignibus.
uror...

[Horace, 2013, p.15]

(«Когда ты, Лидия, хвалишь Телефовы смуглые руки, Телефову розовую шею, увы! **моя кипящая печень распухает от тяжелой желчи**. Ни разум, ни цвет лица у меня тогда не остаются прежними, и тайно в щеки прокрадывается влага, уличая, сколь терзают меня внутри медленные огни. Я горю...»). – пер. авт.)

В 25-й оде той же книги «жгучие» / «пламенные» любовь и желание ... свирепствуют вокруг уязвленной печени):

cum tibi flagrans amor et libido,
quae solet matres furiare equorum,
saeviet circa iecur ulcerosum
[Там же, p. 25]

В 1-й оде 4-й книги поэт обращается к самой Венере: «Si torrere *iecur* quaeris idoneum...» [Horace, 1874, p. 264] («Если нуждаешься в том, чтобы сжечь подходящую печень...»); «torreo» – «подсушивать, поджаривать». – пер. авт.).

В эпоху влияния европейского романтизма на русский у «жёлчи» как метафоры, обозначающей не буквальное выделение жидкости, а состояния раздражения и злости, появился еще один сильный конкурент из сферы психосоматики – состояние «сплина». В первой главе «Онегина» Пушкин попытался найти ему русский эквивалент, выделяя модный англицизм курсивом:

Недуг, которого причину
 Давно бы отыскать пора,
 Подобный английскому сплину,
 Короче: русская хандра
 Им овладела понемногу
 [Пушкин, с. 200];
 Так неприступны для мужчин
 Что вид их уж рождает сплин
 [Там же, с. 201].

Между двумя контекстами сплина героя и повествователя (строфы XXXVIII и XLII) вполне естественна аллюзия на его литературный источник:

Но к жизни вовсе охладел.
 Как Child-Harold, угрюмый, томный
 В гостиных появлялся он
 [Там же, с. 200–201].

Английское и «байроническое» происхождение слова все же требует некоторого комментария. Слово было заимствовано из древнегреческого «σπλήν», оно стало в английском языке идиоматическим обозначением не столько самой селезенки, сколько сердца, как то стало и с печенью в античности: «to be good-spleened» (εὐσπλαγχνός, eúsplankhnos) означало «to be good-hearted or compassionate». Оно прочно укоренилось в XVIII в. как характеристика ипохондрических или истерических аффектов. Английское название селезенки дало название ипохондрии, сплина и связанных с этим заболеванием «причуд»: «spleen 1: _анат. селезенка 2: злоба; раздражение; to vent one's spleen upon smb. сорвать злобу на ком-л. 3: _уст. сплин, хандра» [Мюллер, с. 1192].

«Spleen» как обозначение не самой селезенки, а эмоционального состояния, встречается уже у Шекспира. Однако только М. Green (1696–1737), автор поэмы «The Spleen», наиболее выразительно раскрыл его возможности. Выше мы уже писали, что связь между селезенкой как органом и меланхолией или раздражением, которые она вызывает, восходит к учению Гиппократа о гуморах, в котором «черная жёлчь» вырабатывается именно селезенкой. Так метонимическое значение слова (селезенка – аффекты, вызываемые ей) стало обозначать эмоциональное состояние.

Для европейской литературы сплин стал по-настоящему влиятельным только после того, как было вынесен в заглавия циклов стихотворений и прозы Ш. Бодлера «Spleen et Idéal» (1857), «Le Spleen de Paris» (1869), Несмотря на это уже в «литературном портрете» Байрона для современников, а затем и потомков значим именно «spleen». Например, как в вышедшей сразу после его смерти биографии: «his irritable spleen at every cross of his humour» [Brydges, 1825, p. 67] «...and hence many of his effusions of spleen» [Там же, p.33] «Gloom, spleen, misanthropy...» [Там же, p.51] «Misanthropy, spleen, and bitterness...» [Там же, p. 63]. «Spleen» стал визитной карточкой Байрона далеко за пределами англоязычной культуры. Между тем собственно мотив сплина встречается у Байрона, начиная с самых ранних стихов («Weary of love, of life, devoured with spleen...») [Byron,

1839. р.7]), однако его никак не отнесешь к распространенным в текстах поэта. Сам Байрон употреблял это слово только в негативном смысле. Возможно, как это произошло и с «желчью Ювенала», все дело в метатекстуальной значимости мотива, вынесенного поэтом в свой вариант «*Arts poetica*» – «*Hints from Horace*» – как эмоциональной установки сатиры и английской сатиры: «*Satiric rhyme first sprang from selfish spleen. // doubt – see Dryden, Pope, St. Patrick’s Dean*» [Там же, р. 26] («Исток сатирической поэзии – эгоистичный сплин. // Вы сомневаетесь – прочтите Драйдена, Попа, декана собора С. Патрика» (пер. авт.) – в концовке имеется в виду Д. Свифт. – В.М.).

Однако и для сатирического модуса традиция психофизиологической метафоры желчи для Байрона была ошутимее. Во 2-й песне (строфа ССХV) сатирической поэмы «Дон-Жуан» (1819) Байрон создает развернутый поэтический образ печени, как вместилища страстей и пороков:

The **liver** is the lazaret of bile,
But very rarely executes its function,
For the first passion stays there such a while,
That all the rest creep in and form a junction,
Like knots of vipers on a dunghill’s soil
Rage, fear, hate, jealousy, revenge, compunction
So that all mischiefs spring up from this entrail,
Like Earthquakes from the hidden fire called «central»
[Там же, р. 639]

А печень – нашей желчи карантин,
Но функции прескверно выполняет:
В ней первая же страсть, как властелин,
Такую тьму пороков вызывает,
В ней злоба, зависть, мстительность и сплин
Змеиные клубки свои свивают,
Как из глубин вулкана, сотни бед
Из недр ее рождаются на свет
(Пер. Т. Гнедич)

Изображение печени и селезенки как центров чувственной и нравственной порочности, как мы уже показали выше, запечатлено в общеевропейской соматической фразеологии. Из «Писем» Байрона, датированных 1819 г. становится ясно, что это не просто отчужденная от конкретного автора поэтическая риторика – созданию 2-й песни сопутствовали длительная диспепсия, тошнота, боли в желудке (См. об этом [Shears, 2013]). В сатире и лирике Байрона печень – часть тела страдающего лирического героя, романтического Прометея. Английский поэт проложил путь будущим «*poètes maudits*» уже с целым букетом болезней, в который всегда вложен и цирроз печени, как у Верлена. Итак, физиология печени стала источником пороков, аффектов в лирике и одновременно сатирического дискурса, а ненормальное функционирование селезенки, в конечном счете, породило состояние «сплина».

Почти «Ювеналова жёлчь» по отношению к современникам стала общим местом фрагментов большинства мемуаров о Лермонтове и его программных стихов: «И дерзко бросить им в глаза железный стих, // Облитый горечью и злостью!» [Лермонтов, 1988, с. 185]. С тех пор оценка Лермонтова как «желчного» поэта стала общераспространенной. Однако только в «Герое нашего времени» все эти линии сошлись с «физиологическим» дискурсом в описаниях персонажей и само-описаниях героя-нарратора. Заметное место в его рефлексии и монологах выходят диспепсические расстройства и злость: «Отчего вы так печальны, доктор? <...> Вообразите, что у меня желчная горячка; я могу выздороветь, могу и умереть; ... старайтесь смотреть на меня, как на пациента, одержимого болезнью, вам еще неизвестной, ... вы можете сделать несколько важных физиологических наблюдений...» [Лермонтов, 1990, с. 566]; « – Вы ошибаетесь опять: я вовсе не гастроном: у меня прескверный желудок» [Там же, с. 537]; «Я вернулся домой... ядовитая злость мало-помалу заполняла мою душу <...> Я не спал всю ночь. К утру я был желт, как померанец» [Там же, с. 556]; «Желчь моя взволновалась. Я начал шутя – и кончил искренней злостью» [Там же, с. 542].

Конечно, Печорин не был первым в ряду «желчных героев» русской литературы: его открывает Чацкий, а завершают персонажи Достоевского и Тургенева. Литературная генеалогия «желчевиков» включает в себя всех озлобленных на мир персонажей: Чацкого, Онегина, Печорина, Адуева, Андрея Болконского, Павла Петровича Кирсанова и др. Приведем только самые выразительные примеры: «Заметно, что вы желчь на всех излить готовы» [Грибоедов, 2011, с. 93]; «И на весь мир излить всю желчь и всю досаду» [Там же, с. 114]; «Сперва Онегина **язык** // Меня смущал; но я привык // К его язвительному спору, // И к шутке, с **желчью** пополам, // И **злости** мрачных эпиграмм» [Пушкин, с. 203]; « – C'est un sujet **nerveux et bilieux**, – сказал Ларрей, – il n'en rechappera pas. [Это человек нервный и желчный, он не выздоровеет – об Андрее Болконском. – В.М.] [Толстой, 1, 1971, с. 368]. Не раз будут использоваться в русской литературной критике и физиологические оценки самих авторов, прежде всего сатириков: «...ясно, что расстроенная печень Писемского будет портить каждое новое произведение этого сильного таланта и превращать каждый новый роман его во “Взбаламученное море” авторской желчи» [Писарев, <http://saltykov-schedrin.lit-info.ru/saltykov-schedrin/articles/pisarev-cvety-nevinnogo-yumora.html>].

Дисфункция физиологии печени антигероя русской повести и романа неразрывно связана с его сознанием: «Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень. <...> Нет-с, я не хочу лечиться со злости. Вот этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю. Я, разумеется, не сумею вам объяснить, кому именно я насолю в этом случае моей злостью; я отлично хорошо знаю, что и докторам я никак не смогу “нагадить” тем, что у них не лечусь; я лучше всякого знаю, что всем этим я единственно только себе поврежу и никому больше. Но все-таки, если я не лечусь, так это со злости. Печенка болит, так вот пускай же ее еще крепче болит!» [Достоев-

ский, т. 4, с. 452–453]. Далее самопрезентация героя будет включать в себя постоянную фиксацию «жёлчного» эмоционального состояния: «Да в том-то и состояла вся штука, в том-то и заключалась наибольшая гадость, что я поминутно, даже в минуту самой сильнейшей желчи, постыдно сознавал в себе, что я не только не злой, но даже и не озлобленный человек...» [Там же, с. 453]; «Я такому человеку до крайней желчи завидую. <...> Я хоть и сказал, что завидую нормальному человеку до последней желчи...» [Там же, с. 479]; «То есть я там вовсе не гулял, а испытывал бесчисленные мучения, унижения и разлития желчи» [Там же, 489]; «Тоска и желчь снова накалились и искали исхода» [Там же, с. 517].

В «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863), в творчестве Достоевского непосредственно предшествовавших «Запискам из подполья» (1864), рассказчиком была найдена телесная мотивировка наррации будущего героя-парадоксалиста – недовольство Германией объясняется функциональным состоянием его печени: «А отчего произошла пагубная ошибка моя? Решительно от того, что я, больной человек, страдающий печенью, двое суток скакал по чугунке сквозь дождь и туман до Берлина и, приехав в него, не выпавшись, желтый, усталый, изломанный, вдруг с первого взгляда заметил, что Берлин до невероятности похож на Петербург. <...> Через два часа мне все объяснилось: воротясь в свой номер в гостинице и высунув свой язык перед зеркалом, я убедился, что мое суждение о дрезденских дамах похоже на самую черную клевету. Язык мой был желтый, злокачественный... «И неужели, неужели человек, сей царь природы, до такой степени весь зависит от собственной своей печенки, – подумал я, – что за низость!» С этими утешительными мыслями я отправился в Кельн» [Там же, с. 389–390]. Стратегия типичного «физиологического» очерка в травелогe Достоевского осложнена еще и специфической «психофизиологией» рассказчика.

Не касаясь проблемы отношений конкретного автора и его героев, отметим, что первые психологические и психофизиологические мотивировки поведения антигероев своего времени Достоевский увидел в замечательной статье Герцена «Лишние люди и желчевики» (1860), направленной против Н. Добролюбова и его окружения: «Все они были ипохондрики и физически больные, не пили вина и боялись открытых окон, все с изученным отчаянием смотрели на настоящее и напоминали монахов, которые из любви к ближним доходили до ненависти ко всему человеческому и проклинали все на свете из желания что-нибудь благословить» [Герцен, 1958, с. 323]; «Это не лишние, не праздные люди, это люди озлобленные, больные душой и телом, люди, зачехнувшие от вынесенных оскорблений, глядящие исподлобья и которые не могут **отделаться желчи и отравы**, набранной ими больше чем за пять лет тому назад» [Там же, с. 322]. Позже Достоевский еще более усилил телесно-патологические мотивировки злости подобных персонажей, развернув метафору Герцена в собирательный образ «новых людей», «наставников» молодежи: «Потому, голубчик, что весьма важная штука понять, в которую сторону развит человек. А нервы-то-с, нервы-то-с, вы их-то так и забыли-с! Ведь всё это ныне **больное, да худое, да раздраженное!.. А желчи-то, желчи в**

них во всех сколько! Да ведь это, я вам скажу, при случае своего рода рудник-с!» [Достоевский, 6, с. 321]; «С другой стороны, послушание школьников и дурачков достигло высшей черты; у наставников **раздавлен пузырь с желчью**; везде тщеславие размеров непомерных, **аппетит зверский**, неслыханный... Знаете ли, знаете ли, сколько мы одними готовыми идейками возьмем?» [Достоевский, 7, с. 394]. Эту же тему подхватил Тургенев в «Нови» (1877), где все герои-революционеры «истекают желчью», Гончаров в «Обрыве» (1869) и т. д.

Итак, гуморально-физиологическая символика печени и селезенки, «меланхолии» и «сплина» участвует в разные литературные эпохи, от античности до реализма, в порождении дискурса, чаще всего в виде метафор, создающих в свою очередь, «поэтику раздражения». Она характерна для лирического субъекта сатирической поэзии, романтического героя и антигероя реалистической прозы. Юмористический дискурс, как уже говорилось выше, тоже, по-видимому, связан с «гумором» и скорее всего сангвиническим, «добродушным» темпераментом (англ. «humour» от француз. «humeur» от латин. «humor / umor» «влага, жидкость»). Эта этимология требует особого экскурса.

Сенсорно-аффективная теория

Достижения в XVI–XVIII веках физиологии как самостоятельной науки и веяния предромантизма привели к постепенной переориентации с гуморальной теории на нейрофизиологию и «эстетику», т. е. на систему разного рода чувственных «ощущений», которые опосредованы словесным изображением и соответственно, творческой сверхчувствительности по отношению к их восприятию и репрезентации. Задолго до появления фундаментальных работ Г. Гельмгольца по физиологии восприятия и ощущений в эстетике и жанровых установках английских поэтов-романтиков понятия «sense», «sensitivity», «sensation» уже будут связаны с дискурсом французской и английской физиологии XVIII в. (См. [Gordon, 2003]). Предметом внимания науки и литературы становится таинственная жизнь не только духа, но и тела в его контактах с внешней средой. Уже в 1800 г. У. Вордсворт в предисловии к «Лирическим балладам» говорит об особой чувствительности лирического поэта, который «наделен необычной органической чувствительностью» [Wordsworth, 2, р. XIV], в русской поэзии нечто подобное декларируется А. Пушкиным («Эхо»). Позже это преобразится и в интерес романтиков к «sensational fiction» в беллетристической прозе и драме, предполагавшей сочетание остросюжетности с аффектами [Youngquist, 1999]. Акцент на ощущениях и их «гармонии» в лирике романтизма ([Erhardt–Siebold, 1932], [Ulmann, 1945]) в свою очередь, привел к их словесному воплощению синестезии в поэтике, самым известными манифестами которой стали «Соответствия» Ш. Бодлера, «Гласные» А. Рембо.

Сенсорные образы в поэзии репрезентируют, с одной стороны, фрагменты окружающего человека предметного мира с другой – динамичный телесный мир автора в потоке обновляющихся ощущений, поэтому их словесное изображение может рассматриваться в рамках как «предметного», так и «телесного». В послед-

нем случае оно становится частью физиологии восприятия, под которой понимается прежде всего функционирование нервной системы человека, работа различных рецепторов, посылающих сигналы в центральную нервную систему.

Значимой психофизиологической установкой романтизма, которая будет унаследована авангардом XX в., станет эстетизация безумия. Физиологические состояния сна, бреда, алкогольного и наркотического опьянения, галлюцинаторные грезы, гипнотический транс вызывают живейший интерес, их воспринимают как одну из ступеней визионерства и креативного процесса. В 1840–е годы французский психиатр Ж. Моро де Тур создает ставший популярным среди парижских писателей «Клуб гашишистов» и проводит первые опыты искусственной стимуляции творческих процессов с помощью опиатов. На представлениях романтиков об особой сензитивности поэтов и попытках искусственно стимулировать безумие стоит остановиться подробнее, поскольку они зачастую представляются неотъемлемыми атрибутами творческой психофизиологии. У большинства литераторов она складывается из сочетания присущих им патофизиологических феноменов (разнообразные болезни, травмы, дисфункции и нервно-психические расстройства) и необычной сенсорной чувствительности.

Так, например, вдова поэта Мандельштама отмечает его обостренную сензитивность ко всем внешним ощущениям: «Чтобы войти в мир Мандельштама, надо понять, как остры у него были ощущения (я не устану это повторять) – зрительные, слуховые, обонятельные, вкусовые и даже осязательные – и как они запоминались на целые годы» [Мандельштам, 1983, с. 529-530]; «Осязание как будто редкое свойство у современного человека, а у Мандельштама и оно было резко развито, и мне казалось, что это признак какой-то особой физиологической одаренности» [Там же, с. 609].

Кроме того лирическому поэту свойственна и интероцептивная, «внутри-телесная» сенсорика (функционирование внутренних органов, кровообращение, работа нервной системы). Обычно изображается выход за пределы физиологической нормы: «А сердце, отчего так медленно оно // И так упорно тяжелеет? <...> То всю тяжестью оно идет ко дну, // Соскучившись по милом иле, // То, как соломинка, минуя глубину, // Наверх всплывает без усилий» [Мандельштам, 1995, с. 95]; «Были мы люди, а стали людье, // И суждено – по какому разряду? – // Нам роковое в груди колотье // Да эрзерумская кисть винограду» [Там же, с. 193]; «Что в горячке соловьиной // Сердце теплое еще» [Там же, с. 142]; «Стрекочет лента, сердце бьется // Тревожнее и веселее» [Там же, с. 112]; «Была пора смешливой бульбы // И щитовидной железы» [Там же, с. 213]; «Я вернулся в мой город, знакомый до слез, // До прожилок, до детских припухлых желез» [Там же, с. 194]. Очевидно, что и здесь переживание предшествует физиологии, сливаясь с ней до полного неразличения. Очевидно поэтому продукт деятельности экзокринных желез – слезы, сопровождающие словесное изображение различных аффектов, давно уже стали поэтологической метафорой порождения и восприятия поэтического текста: «И железой поэзия в железе, // Слезающаяся в родовом разрезе»

[Там же, с. 359]; «Это – слезы вселенной в лопатках» [Пастернак, т. 1, с. 134]. В поэзии и прозе XX в. сердцу возвращается его относительная физиологическая автономия, когда им наделен больной герой («Сердце» И. Катаева, «Асистолия» О. Павлова).

Однако подобные автохтонные по происхождению образы могут быть и интертекстуально обусловлены. Так, в стихотворении «Кошмары» И. Анненского герою снится сумасшедший, стучащий в дверь, это вызывает него чувство страха, тревоги, выраженное метафорой, которая маркирована как цитата: «Все это “шелест крови”, голос муки» [Анненский, 1990, с. 100]. Эту цитату из повести Тургенева «Клара Милич» сам поэт комментирует в очерке «Умиравший Тургенев»: «Испытывали ли вы когда-нибудь во сне это наступление лихорадки, когда она именно что-то кричит вам на ухо; когда крик этот болезненно пробегает по вашему телу и вы переходите к впечатлениям окружающего под угрозу болезни, этой убедительнейшей из реальностей? Или: «И вот почудилось: кто-то шепчет ему на ухо... “Стук сердца, шелест крови”, – подумал он» [Анненский, 1979, с. 37]. У Анненского эта метафора больше, чем у Тургенева, связана с телесным состоянием, ощущением собственного больного тела, это типичная для него метафора вслушивания в себя. Мандельштам, в свою очередь, заимствует эту метафору у Анненского: «Как ты прежде шелестила, // Кровь, как нынче шелестишь» [Мандельштам, 1995, с. 165]; «Что поют часы-кузнечик, // Лихорадка шелестит, // И шуршит сухая печка» [Там же, с. 142].

Нельзя не согласиться с утверждением одного из лидеров Женевской литературоведческой школы: «Все начинается с ощущения. Любая врожденная идея, любое интимное чувство, любая мораль вторичны по отношению к напору вещей» [Richard, 1990, p. 20]. Однако в лирике не менее, если не более потенциально физиологичны проявления различных аффектов, вызванных не реакцией на внешнюю среду, а сильными переживаниями, зарождающимися внутри лирического субъекта и реализующимися в разнообразных телесных проявлениях.

Физиология автора в натурализме

Со второй половины XIX в. «физиологический», медико-биологический подход стал распространяться и на закономерности существования и развития социокультурных феноменов, прежде всего во французской культурологии и литературе. В фокус «физиологического» (социологического) интереса попало общество и разнообразные типичные для него персонажи, с акцентированной телесностью и зооморфностью. В эссе «Экспериментальный роман» (1880) Э. Золя уподобил литературу физиологической лаборатории, в которой писатель выступает в роли наблюдателя и экспериментатора. В этом он опирался на «экспериментальный метод» знаменитого физиолога К. Бернара.

В критике и историко-литературных исследованиях И. Тэна, Ш.О. Сент-Бёва, Ф. Брюнетьера анализировалось воздействие на автора внутренних и внешних факторов, к влиянию расы (генетического кода определенной нации) добавлялись анатомические и физиологические особенности: «...раса, к которой

относится автор; затем сам автор, его пол и, возможно, его возраст; но, безусловно, его телосложение («complexion»), темперамент, настроение; и, кто знает? его здоровье, хорошее или плохое...» [Deschanel, 1864, p. 7]. Стоит особо отметить интерес подобной критики и самой натуралистической прозы к патофизиологии персонажей и самих художников: последние представляют собой особый тип людей «...нервное состояние которых постоянно перевозбуждено. Обычная сосредоточенность, с которой они живут, почти непрерывное брожение их мозга зажигает их, изнашивает, подрывает. Они блистают, стора. Они ... наполовину больные люди; это неоспоримо. Кажется, что их мышление извлекает выгоду из всего того, что они отнимают у своего тела: когда последнее хиреет, первое укрепляется; они физически разрушают себя» [Там же, p. 157].

В это время акцентируются патофизиологические факторы, определяющие поведение автора и персонажей. Например, к традиционному упоминанию традиционной жёлчи Ювенала в этой модели добавлялось еще и «плохое пищеварение» римского поэта: «...Horace s'insinue doucement dans les esprits et les instruit en riant, que Perse, avec un ton sardonique, veut prêcher la philosophie, et que *Juvénal, comme un homme bilieux* et qui fait **mauvaise digestion**, s'indigne de tout» [Bergeron, 1851, p.337] («...Гораций нежно проникает в души, учит их, смеясь, что Персий проповедует в сардоническом духе философию, и что Ювенал, как человек желчный и с **плохим пищеварением**, возмущается всем» – пер. авт.).

В этой излишней подозрительности по отношению к отклоняющейся от нормы возбудимости творческого типа личности и к телесным знакам патологии натуралистическая модель человека дополняла гипертрофированную поэтизацию безумия романтиками.

Поэтический дискурс как метонимия тела

В эту же эпоху в «Листьях травы» (1855) У. Уитмена тело человека во всей своей целостности становится центром поэтического интереса во всей его целостности: «Of physiology from top to toe I sing, // Not physiognomy alone nor brain alone is worthy for the Muse, I say the Form complete is worthier far...» [Whitman, <https://www.poetryfoundation.org/poets/walt-whitman>] («Физиологию с головы до пят я пою, // Не только лицо человеческое и не только мозг достойны // Музы, но все Тело еще более достойно ее») [Там же] и сакрализируется («The man's body is sacred and the woman's body is sacred, // No matter who it is, it is sacred» [Там же] («Священно тело мужское и женское тело; // Чье б ни было – тело священно»)).

Поэзия и физиология тела автора у Уитмена впервые становятся метонимиями друг друга, преодолевая, казалось бы неизбежную метафоричность. Свободная поэтическая форма, используемая поэтом, да и красота вообще являются метонимическими продолжениями природных форм и живого тела: «profit of rhyme is that it drops seeds of a sweeter and more luxuriant rhyme, and of uniformity that it conveys itself into its own roots in the ground out of sight. The rhyme and uniformity of perfect poems show the free growth of metrical laws and bud from them as unerringly and loosely as lilacs or roses on a bush, and take shapes as compact as the shapes

of chestnuts and oranges and melons and pears, and shed the perfume impalpable to form. The fluency and ornaments of the finest poems or music or orations or recitations are not independent but dependent. All beauty comes from beautiful blood and a beautiful brain» («Рифма и единообразие совершенных стихотворений демонстрируют свободный рост метрических законов и раскрываются из них так же безошибочно и свободно, как сирень или розы на кусте, и принимают формы, столь же плотные, как каштаны, апельсины, дыни и груши, и источают аромат, неосязаемый для формы. Беглость и изящество лучших стихотворений, музыки, речей или декламаций зависимы, а не независимы. Вся красота исходит от красивой крови и красивого мозга – Пер. авт.» [Там же]).

К началу XX в. «физиология» предстает уже не столько строгой наукой о законах функционирования живых организмов, сколько «учением о Природе» вообще, возвращением к внутренней форме слова («φύσις» + «λόγος»). В отличие от аристотелевского «мимезиса» по отношению к Природе, искусство здесь понимается как часть природы. Термин с достаточно широким полем применения тем самым превращается в одну из метафор параллелизма и переплетения органически-природного и неорганического, при котором физиологические феномены тела человека становятся неотъемлемой частью более обширного целого растительного, животного мира и мира культуры. На представлениях о динамическом единстве всего Живого будут построены индивидуально-авторские и коллективные нормативные поэтики. Особую роль здесь сыграли философия и эстетика Ф. Ницше и А. Бергсона.

Физиология в русском постсимволизме

В теоретических манифестах и поэтической практике отечественных постсимволистских течений широко использовались метафоры «организма» и «физиологии», под которой подразумевалось уже функционирование организма. Так, лидер акмеизма Н.С. Гумилев в своих статьях «Жизнь стиха» (1910), «Анатомия стихотворения» (1921), «Читатель» (1921) использовал как метафоры для описания стиха в равной степени термины биологии и медицины и слова из лексико-семантического поля телесности: «живой организм», «зачатье», «деторождение», «невыношенные стихотворения», «костяк стихотворения», «физиологические процессы», «мясо стихотворения», «кровь», «жилы». Порождение текста уподобляется им физиологии зачатия, происходящего однако во внутреннем мире поэта: «Происхождение отдельных стихотворений таинственно схоже с происхождением живых организмов. Душа поэта получает толчок из внешнего мира, иногда в незабываемо яркий миг, иногда смутно, как зачатые во сне, и долго приходится вынашивать зародыш будущего творения, прислушиваясь к робким движениям еще не окрепшей новой жизни» [Гумилев, т. 7, с. 53]. Стихотворение же он понимал как проекцию тела человека: «Одним словом, стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела, этой высшей ступени представляемого совершенства» [Там же, с. 55].

Им был намечен и путь к «физиологии» как динамическому взаимодействию в процессе рецепции различных уровней его структуры: «И, как всякий живой организм, оно имеет свою анатомию и физиологию. Прежде всего мы видим сочетание слов, этого мяса стихотворения. Их свойство и качество составляют предмет стилистики. Затем мы видим, что эти сочетания слов, дополняя одно другое, ведут к определенному впечатлению, и замечаем костяк стихотворения, его композицию. Затем мы выясняем себе всю природу образа, то ощущение, которое побудило поэта к творчеству, нервную систему стихотворения и таким образом, овладеваем эйдологией. Наконец (хотя все это делается одновременно), наше внимание привлекает звуковая сторона стиха (ритм, рифма, сочетание гласных и согласных), которая, подобно крови, переливается в его жилах, и мы уясняем себе его фонетику. Все эти качества присущи каждому стихотворению, самому гениальному и самому дилетантскому, подобно тому, как можно анатомировать живого и мертвеца. Но физиологические процессы в организме происходят лишь при условии его некоторого совершенства, и, подробно анатомировав стихотворение, мы можем только сказать, есть ли в нем все, что надо и в достаточной мере, чтобы оно жило. Законы же его жизни, то есть взаимодействие его частей, надо изучать особо, и путь к этому еще почти не проложен» [Там же, т. 7, с. 240].

В статье-манифесте «Утро акмеизма» О. Мандельштам противопоставит далекому от природы «лесу символов» лес как сверхсложную природную структуру тела: «Мы не хотим развлекать себя прогулкой в “лесу символов”, потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес – божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма» [Мандельштам, 1987, с. 160]. Готика собора Парижской Богоматери, как и в стихотворении «Notre Dame», становится метафорой физиологии, применяемой к архитектуре: «Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем. В погоне за утонченностью XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма – готический собор, – ныне эстетически действует как чудовищное. Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул» [Мандельштам, 1987, с. 176].

Соответственно в «Notre Dame» важно не только уподобление собора лесу, но и его скрытая мускульная динамика и нервная напряженность, физиология: «... и, радостный и первый, // Как некогда Адам, распластывая нервы, // Играет мышцами крестовый легкий свод. Но выдает себя снаружи тайный план: // Здесь позаботилась подпружных арок сила, // Чтоб масса грузная стены не сокрушила, // И свода дерзкого бездействует таран» [Мандельштам, 1995, с. 107]. Храм превращается в природу и тело с поэтологическим подтекстом («И я когда-нибудь прекрасное создам» [Мандельштам, 1995, с. 107]), а сквозная рифма «Мандельштам / Notre Dame / Адам / создам» указывает на метафору собора как самопрезентации автора.

У соратников Мандельштама по акмеизму/адамизму физиологичны сама материя и земля как ее часть, а также все их порождения: «Освежив горячее тело // Благовонной ночью тьмой, // Вновь берется земля за дело // Непонятное ей самой. // Наливает зеленым соком // Детски-нежные стебли трав // И багряным, дивно-высоким, // Благородное сердце льва. ... Проливает снова и снова // И зеленый и красный сок» [Гумилев, 4. 125]; «Но как ярка, как кровеносна // Твоя железистая плоть» [Зенкевич, с. 44]; «...чтоб ток багряный, // Твой ток целебный не иссяк» [Там же, с. 44]; «Но струпьями, как Иову, недуг // Тебе изрыл божественное тело» [Там же, с. 48]; «Мы грузим кровь железную на тачки» [Там же, с. 49]; «Земной коры первичные потуги, // Зачавшие божественный наш род, // И пузыри, и жаберные дуги – // Все в сгустке крови отразил урод» [Там же, с. 52]; «Подняв неслышно два прилива: // Желчь океана, крови дев, // Луна пустынная лениво // Встает, сред серой мглы зардев» [Там же, с. 77]. У М. Зенкевича и В. Нарбута раньше, чем у Мандельштама, появляются разнообразные синестетические метафоры динамики кровообращения: «Пусть гулы алые и алые движенья // Всех красных мускулов и тканей всех замрут» [Там же, с. 74]; «Красный пульс золотых своеволий» [Там же, с. 78]; «Так мы живем внимая гулам // Сонливых водянистых жил» [Там же, с. 80]; «Обмокшей пигалицей стебанула, // Аортой заорала – и во мне!» [Нарбут, с. 530] «Грустная кровь прохрустела, коробя // Каждую жилу мою червяком» [Там же, с. 538].

В «Смерти лося» М. Зенкевича, которое наряду со стихотворениями других поэтов было выбрано для презентации акмеизма в журнале «Аполлон» (№ 4 за 1913 г.), изображался даже контакт двух физиологий, самки и самца:

Дыханье мощное в жерло трубы лилось,
 Как будто медное влагалище взывало,
 Иссохнув и изныв. Трехгодовалый,
 Его услышавши, взметнулся сонный лось.
 И долго в сумраке сквозь дождик что-то нюхал
 Ноздрей горячих хрящ, и, вспенившись, язык
 Лизал мохры губы, и, вытянувшись, ухо
 Ловило то густой, то серебристый зык.
 [Там же, с. 93-94].

У футуристов все физиологические проявления организма лирического субъекта ограничены его телом и чаще всего гиперболизированы: «Тут из пенки слюны моей чилистейшей // выйдет тюльпаном мокроносовая Афродитка // как судорга тухлого яйца!» [Крученых, 2001, с. 91]; «Живот наполню шкваркой всякой // Рыгая вслед склоненных пар» [Там же, с. 80]; «Я поставщик слюны «аппетит» на 30 стран // Успеваю подвозить повсюду // Обилен ею как дредноут – ресторан <...> Я пепсин для жвачки и мандрил // Пенюсь ею до потери сил» [Там же, с. 108]; Я пепсин для жвачки и мандрил // Пенюсь ею до потери сил» «Моя душа ... слюну пускает без хлопот» [Там же, с. 152]; «Заатлантический транспорт моей насморочной глубины // Не знает пределов! <...> Сквозь дождь слюнявый мир

заблестит гримасной радугой Без нее как без вежеталя на земле сушь» [Там же, с. 108–109]; «Сердце – такая мелочь <...> Что же бьется оно, // как бы очумелое, // по льдистым карнизам // взбирается на Эльбрус, // кричит с Кавказа // до Марсея» [Там же, с. 253].

Критик А.К. Воронский, первым отметивший особый характер телесности в поэзии Маяковского, заметил и парадоксальность ее физиологичности, переходной по отношению к патофизиологическим и патопсихологическим мотивам и метафорам: «Человек Маяковского – сплошная физиология. Он – из мяса, костей, крови, мускулов» [Воронский, с. 254]; «В Маяковском поражает одно противоречие: ...преклонение и возведение им «в перл создания» дикарского, физиологического начала сталкиваются непрерывно и неотвязно с нервозностью, с тоской, с бессилием, с мрачными и тяжелыми полубредовыми настроениями, с крайней взвинченностью и размагниченностью» [Там же, с. 258]. Действительно, начало «Человека» скорее представляет собой «чудо» любования своим сакрализированным и уникальным телом, но в отличие от У. Уитмена, оно здесь трагически избыточно, предвосхищая конфликт с миром: «...каждое движение мое – огромное, необъяснимое чудо. ... Пара прекрасных рук! // Заметьте: // Справа налево двигать могу! // И слева направо. // Заметьте: // Лучшую // Шею выбрать могу // И обовью вокруг. <...> Кто целовал меня, // скажет, // есть ли слаще слюны моей сока. // Покоится в нем у меня // Прекрасный // Красный язык <...> у меня // под шерстью жилета // бьется // необычайнейший комок» [Маяковский, 2, с. 82–83]. Поэтому, например, возбуждение нервной системы у него изображается как патофизиологическая гипербола: «...тихо, // как больной с кровати, // спрыгнул нерв. // И вот, – // сначала прошелся // едва-едва, // потом забегал, // взволнованный, // четкий. // Теперь и он и новые два // мечутся отчаянной четкой. // Рухнула штуртурка в нижнем этаже. // Нервы – // большие, // маленькие, // многие! – // скачут бешеные, // и уже // у нервов подкашиваются ноги!» [Маяковский, т. 2, с. 26].

«Патофизиологические» расстройства – общая тема постсимволистской поэзии, в особенности той, что связана преемственностью с поэзией И. Анненского. Наиболее выражено сочетание гиперчувствительности с болезненностью «...у Пастернака, который обладал поистине “ультразвуковой” чувствительностью к малейшим нарушениям физической и психической гармонии, соотношение “болезнь-выздоровление” лежит в основании его поэтического мировосприятия и определяет способы прохождения им критических состояний» [Фатеева, 2003, с. 258]. Как физиологические и патофизиологические феномены изображаются в лирике аффекты, возникающие в сознании поэта, но проявляющиеся вовне, как возбуждение нервной, мышечной систем, активности слезных желез: «У лирического субъекта Пастернака часто наблюдается крайнее обострение всех чувств: все вокруг “ударяет в нос”, “ширит и рвет зрачок”, “оглушает” – поэтому глаза “горят” и “напряжены до боли”, “в ушах с утра какой-то шум”, “в висках” постоянная, приводящая к “мигрени” боль, от переполнения чувств

трудно дышать, малейшие движения “отдаются дрожью в теле”, воспаляется кожный покров, “от высей сердце екает”. После критических точек наступает разряжение, что получает выражение в содроганиях, лихорадочных состояниях, судорогах лицевых мышц, конвульсиях, которые как бы выводят на поверхность весь “нервный состав” “Я”, ... а затем – происходит обильное испускание слез и сложение стихов “навзрыд”» [Там же, с. 256]. Если рассматривать схожие мотивы безумия и болезни в творчестве Мандельштам, то нетрудно убедиться, что, отвергая сначала метафору Б. Пастернака о «высокой болезни» как определения творчества, он в драматическом разрыве со своей эпохой приходит к творческой стимуляции и даже поведенческой симуляции разнообразных болезней.

В литературе второй половины XIX в. – первой трети XX в. в внутри поэтик реализма и натурализма, постсимволизма и авангарда сформировался «физиологический дискурс», который позволил преодолеть большинство табу предшествующих этапов словесности. Это, конечно, не могло воспрепятствовать их возвращению в соцреалистическом каноне. Основными чертами этого физиологического текстостроения стали: междискурсивное взаимодействием языка терминов физиологии и самого художественного дискурса, переплетение сенсорных и аффективных мотивов, динамическая телесность героев, постоянная рефлексия границ физиологической нормы (патофизиологические мотивы разнообразных болезней), использование метафор творческого процесса в его соматическом аспекте, синестетический характер этих метафор. В заключение подчеркнем, что применение понятий «физиологии» для литературы неизбежно «психофизиологично», поскольку предполагает единство переживания и его соматических причин или последствий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Анненский, И.Ф. Книги отражений / И.Ф. Анненский. – Москва: Наука, 1979. – 679 с.

Анненский, И.Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова / И.Ф. Анненский. – Ленинград: Советский писатель, 1990. – 638 с.

Воронский, А.К. Владимир Маяковский / А.К. Воронский // Красная новь. – 1925. – № 2. – С. 249–276.

Герцен, А.И. Лишние люди и желчевики / А.И. Герцен // Герцен А.И. Собрание сочинений: в 30 т. Т.14. Статьи из «Колокола» и другие произведения 1859–1860 годов. – Москва: Изд. АН СССР, 1958. – С. 317–328.

Грибоедов, А.С. Горе от ума. Пьесы. Стихотворения / А.С. Грибоедов. – Москва: ЭКСМО, 2011. – 608 с.

Гумилёв, Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / Н.С. Гумилев. – Москва: Газ.-журн. об-ние «Воскресенье», 1998–2007.

Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. / Ф.М. Достоевский. – Ленинград, Наука, 1988–1996.

Зенкевич, М.А. Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары / М.А. Зенкевич. – Москва: Школа-Пресс, 1994. – 688 с.

Крученых, А.Е. Стихотворения, поэмы, романы, опера / А.Е. Крученых. – Санкт-Петербург: Академ. проект, 2001. – 480 с.

Лермонтов, М.Ю. Собрание сочинений: в 2 т. / М.Ю. Лермонтов. – Москва: Правда, 1990.

Мандельштам, Н.Я. Вторая книга / Н.Я. Мандельштам. – Москва: Согласие, 1990. – 750 с.

Мандельштам, О.Э. Слово и культура: Статьи / О.Э. Мандельштам. – Москва: Советский писатель, 1987. – 320 с.

Мандельштам, О.Э. Полное собрание стихотворений / О.Э. Мандельштам. – Санкт-Петербург: Академический проект, 1995. – 720 с.

Маяковский, В.В. Избранные сочинения: в 2 т. / В.В. Маяковский. – Москва: Художественная литература, 1982.

Миловидов, В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса / В.А. Миловидов. – Москва: Буки Веди, 2016. – 172 с.

Мюллер, В.К. Англо-русский словарь / В.К. Мюллер. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 1536 с.

Нарбут, В.Н. Собрание сочинений: Стихи. Переводы. Проза / В.Н. Нарбут. – Москва: ОГИ, 2018. – 832 с.

Пастернак, Б.Л. Собрание сочинений: в 5 т. / Б.Л. Пастернак. – Москва: Художественная литература, 1989–1991.

Писарев, Д.И. «Цветы невинного юмора» [Электронный ресурс] / Д.И. Писарев. – URL: <http://saltykov-schedrin.lit-info.ru/saltykov-schedrin/articles/pisarev-cvetu-nevinnogo-yumora.html> (дата обращения: 10.10.2021).

Пушкин, А.С. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2. Евгений Онегин. Драматические произведения / А.С. Пушкин. – Москва: Художественная литература, 1986. – 527 с.

Тарханов, И.Р. О влиянии музыки на человеческий организм / И.Р. Тарханов. – Санкт-Петербург: тип. В. Демакова, 1893. – 62 с.

Толстой, Л.Н. Война и мир. Т.1–2 / Л.Н. Толстой. – Москва: Правда, 1972.

Тюпа, В.И. Художественность / В.И. Тюпа // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – Москва: Intrada, 2008. – С. 288-290.

Фатеева, Н.А. Семантическое поле «болезни» в творческой система Пастернака / Н.А. Фатеева // Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке / Н.А. Фатеева. – Москва: Новое литературное обозрение, 2003. – С. 255–268.

Ювенал. Сатиры / Ювенал // Хрестоматия по античной литературе: в 2 т. Т. 2. Римская литература. – Москва: Просвещение, 1965. – URL: http://lib.ru/POEEAST/UVENAL/juvenal1_1.txt. (дата обращения: 10.10.2021).

Allen, G. Physiological aesthetics / G. Allen. – New York: Appleton, 1877 – 283 p.

Bergeron, P. Histoire de la littérature romaine / P. Bergeron. – Paris, Wesmael-Legros, 1851. – 459 p.

Boileau-Despréaux N. Oeuvres de Nicolas Boileau Despréaux. Avec des éclaircissemens historiques. T. 1 / N. Boileau-Despréaux. – Paris, MDCCLXXII.

Brydges, E. An Impartial Portrait of Lord Byron, as a poet and a man / E. Brydges. – Paris: A. & W. Galignani, 1825. – 74 p.

Byron, G. Complete Works of Lord Byron, Including the Suppressed Poems / G. Byron. – Paris: Published by Garnier, Palais-Royal. 1839. – 724 p.

Cantagrel, L. De la maladie à l'écriture: Genèse de la mélancolie romantique / L. Cantagrel. – Tübingen: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2004. – 353 p.

Dames, N. The Physiology of the Novel: Reading, Neural Science, and the Form of Victorian Fiction / N. Dames. – Oxford: Oxford University Press, 2007. – 288 p.

Deschanel, E. Physiologie des écrivains et des artistes ou Essai de critique naturelle / E. Deschanel. – Paris: Hachette et Cie, 1864. – 390 p.

Eagleton, T. The Ideology of the Aesthetic / T. Eagleton. – Cambridge: Atheneum Press, 1990. – 437 p.

Erhardt–Siebold, E. Harmony of the Senses in English, German, French Romanticism / E. Erhardt–Siebold // Publications of the Modern Language Association (PMLA). – 1932. v.47. – P. 577–592.

Horace. The Works of Horace. T. 1 / Horace. – Oxford: Clarendon Press, 1874. – 428 p.

Horace. Odes I. / Horace. – Cambridge: Cambridge University Press, 2013 r. – 144 p.

Juvenalis, Junius. Saturae I / Juvenalis, Junius // Saturae URL: <http://www.readme.it/libri/2/2019012.shtml>. (Accessed: 10.10.2022)

Gordon, J. Physiology and the Literary Imagination: Romantic to Modern / Gordon, J. – Gainesville, University of Florida Press, 2003. – 296 p.

Morgan, B. Materialist Aesthetics in Victorian Science and Literature / B. Morgan. – Chicago: University of Chicago Press, 2017. – 368 p.

Pfau, T. Romantic Moods: Paranoia, Trauma, and Melancholy, 1790–1840 / T. Pfau. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005. – 572 p.

Quinti Horatii Flacci. Opera omnia. Vol. II / Quinti Horatii Flacci. – Londini: Valpy. 1825. – 220 p.

Radden, J. The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva / J. Radden. – Oxford: 2000. – 373 p.

Richard, J.-P. Littérature et sensation / J.-P. Richard. – Paris: Seuil, 1990. – 321 p.

Schoenfeldt, M. Bodies and Selves in Early Modern England: Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert, and Milton / M. Schoenfeldt. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – 203 p.

Shears, J. Digesting “Don Juan” Cantos I and II / J. Shears // Aspects of Byron’s Don Juan Cambridge, 2013. – P. 135–157.

Sumillera, R. From Inspiration to Imagination: The Physiology of Poetry in Early Modernity / R. Sumillera // *Parergon*. – 2016. – № 33 (3). – P. 17-42.

Theocritus, Bion (Smyrnaeus.), Moschus (Syracusanus.) – Weigel, 1817. – 148 p.

Ulmann, S. Romanticism and Synaesthesia / S. Ulmann // *PMLA*. – 1945. v. 60. – P. 811–827.

Vatri, A. The Physiology of Ancient Greek Reading / A. Vatri // *The Classical Quarterly*. – Vol. 62. – N 2. – 2012. – P. 633-647.

Wassiliwizky, E. The emotional power of poetry: neural circuitry, psychophysiology and compositional principles / E. Wassiliwizky, S. Koelsch, V. Wagner, T. Jacobsen, W. Menninghaus // *Social Cognitive and Affective Neuroscience*. – 2017. – P. 1229–1240.

Whitman, W. *Leaves of Grass* – URL : <https://www.poetryfoundation.org/poets/walt-whitman> (Accessed: 10.10.2022).

Wordsworth, W. *Lyrical ballads, with other poems*. In 2 vol.. London, Biggs and Co., 1800.

Youngquist, P. *Lyrical Bodies: Wordsworth's Physiological Aesthetics* // *European Romantic Review*. – № 102. – 1999. – 152-62.

REFERENCES

Annenskij, I.F. *Knigi otrazhenij* / I.F. Annenskij. – Moskva: Nauka, 1979. – 679 s.

Annenskij, I.F. *Stihotvoreniya i tragedii / Vstup. st., sost., podgot. teksta, primech. A.V. Fedorova / I.F. Annenskij*. – Leningrad: Sovetskij pisatel', 1990. – 638 s.

Dostoevskij, F.M. *Sobranie sochinenij: v 15 t. / F.M. Dostoevskij*. – Leningrad: Nauka, 1988–1996.

Fateeva, N.A. *Semanticheskoe pole «boleznj» v tvorcheskoj sistema Pasternaka / N.A. Fateeva // Poet i proza: Kniga o Pasternake*. – Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2003. – S. 255–268.

Gercen, A.I. *Lishnie lyudi i zhelcheviki / A. I. Gercen // Gercen A.I. Sobranie sochinenij: v 30 t. T.14. Stat'i iz «Kolokola» i drugie proizvedeniya 1859–1860 godov*. – Moskva: Izd-vo AN SSSR, 1958. – S. 317–328.

Griboedov, A.S. *Gore ot uma. P'esy. Stihotvoreniya / A.S. Griboedov*. – Moskva: EKSMO, 2011. – 608 s.

Gumilyov, N.S. *Polnoe sobranie sochinenij: v 10 t. / N.S. Gumilyov*. – Moskva: Gaz.-zhurn. ob-nie "Voskresen'e", 1998–2007.

Kruchenyh, A.E. *Stihotvoreniya, poemy, romany, opera / A.E. Kruchenyh*. – Sankt-Peterburg: Akadem. proekt, 2001. – 480 s.

Lermontov, M.Y. *Sobranie sochinenij: v 2 t. / M.Y. Lermontov*. – Moskva: Pravda, 1990.

Mandel'shtam, N.Y. *Vtoraya kniga / N.Y. Mandel'shtam*. – Moskva: Soglasie, 1990. – 750 s.

Mandel'shtam, O.E. Polnoe sobranie stihotvorenij / O.E. Mandel'shtam. – Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 1995. – 720 s.

Mandel'shtam, O.E. Slovo i kul'tura: Stat'I / O.E. Mandel'shtam. – Moskva: Sovetskij pisatel', 1987. – 320 s.

Mayakovskij, V.V. Izbrannye sochineniya: v 2 t. / V.V. Mayakovskij. – Moskva: Hudozhestvennaya literature, 1982.

Milovidov, V.A. Semiotika literaturno-hudozhestvennogo diskursa / V.A. Milovidov. – Moskva: Buki Vedi, 2016. – 172 s.

Myuller, V.K. Anglo-russkij slovar' / V.K. Myuller. – Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2007. – 1536 s.

Narbut, V.N. Sobranie sochinenij: Stihi. Perevody. Proza / V.N. Narbut. – Moskva: OGI, 2018. – 832 s.

Pasternak, B.L. Sobranie sochinenij: v 5 t. / B. L. Pasternak. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1989–1991.

Pisarev, D.I. «Cvety nevinного yumora» [Elektronnyj resurs] / D. I. Pisarev. – URL: <http://saltykov-schedrin.lit-info.ru/saltykov-schedrin/articles/pisarev-cvety-nevin-nogo-yumora.html> (data obrashcheniya: 10.10.2021).

Pushkin, A.S. Sobranie sochinenij: v 3 t. T. 2. Poemy. Evgenij Onegin. Dramaticheskie proizvedeniya / A. S. Pushkin. – Moskva: Hudozhestvennaya literature, 1986. – 527 c.

Tarhanov, I.R. O vliyanii muzyki na chelovecheskij organism / I. R. Tarhanov. – Sankt-Peterburg: tip. V. Demakova, 1893. – 62 s.

Tolstoj, L.N. Vojna i mir. T. 1–2 / L.N. Tolstoj. – Moskva: Pravda, 1972.

Tyupa, V.I. Hudozhestvennost' / V. I. Tyupa // Poetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponyatij. – Moskva: Intrada, 2008. – С. 288-290.

Voronskij, A.K. Vladimir Mayakovskij / A.K. Voronskij // Krasnaya nov'. – 1925. – № 2. – S. 249–276.

Zenkevich, M.A. Skazochnaya era: Stihotvoreniya. Povest'. Belletristicheskie memuary / M.A. Zenkevich. – Moskva: Shkola-Press, 1994. – 688 s.

Allen, G. Physiological aesthetics / G. Allen. – New York: Appleton, 1877 – 283 p.

Bergeron, P. Histoire de la littérature romaine / P. Bergeron. – Paris, Wesmael-Legros, 1851. – 459 p.

Boileau-Despréaux N. Oeuvres de Nicolas Boileau Despréaux. Avec des éclaircissements historiques. T. 1 / N. Boileau-Despréaux. – Paris, MDCCLXXII.

Brydges, E. An Impartial Portrait of Lord Byron, as a poet and a man / E. Brydges. – Paris: A. & W. Galignani, 1825. – 74 p.

Byron, G. Complete Works of Lord Byron, Including the Suppressed Poems / G. Byron. – Paris: Published by Garnier, Palais-Royal. 1839. – 724 p.

Cantagrel, L. De la maladie à l'écriture: Genèse de la mélancolie romantique / L. Cantagrel. – Tübingen: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2004. – 353 p.

Dames, N. *The Physiology of the Novel: Reading, Neural Science, and the Form of Victorian Fiction* / N. Dames. – Oxford: Oxford University Press, 2007. – 288 p.

Deschanel, E. *Physiologie des écrivains et des artistes ou Essai de critique naturelle* / E. Deschanel. – Paris: Hachette et Cie, 1864. – 390 p.

Eagleton, T. *The Ideology of the Aesthetic* / T. Eagleton. – Cambridge: Atheneum Press, 1990. – 437 p.

Erhardt–Siebold, E. *Harmony of the Senses in English, German, French Romanticism* / E. Erhardt–Siebold // *Publications of the Modern Language Association (PMLA)*. – 1932. v.47. – P. 577–592.

Horace. *The Works of Horace. T. 1* / Horace. – Oxford: Clarendon Press, 1874. – 428 p.

Horace. *Odes I.* / Horace. – Cambridge: Cambridge University Press, 2013 г. – 144 p.

Juvenalis, Junius. *Satura I* / Juvenalis, Junius // *Saturae* URL: <http://www.readme.it/libri/2/2019012.shtml>. (Accessed: 10.10.2022)

Gordon, J. *Physiology and the Literary Imagination: Romantic to Modern* / Gordon, J. – Gainesville, University of Florida Press, 2003. – 296 p.

Morgan, B. *Materialist Aesthetics in Victorian Science and Literature* / B. Morgan. – Chicago: University of Chicago Press, 2017. – 368 p.

Pfau, T. *Romantic Moods: Paranoia, Trauma, and Melancholy, 1790–1840* / T. Pfau. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005. – 572 p.

Quinti Horatii Flacci. *Opera omnia. Vol. II* / Quinti Horatii Flacci. – Londini: Valpy. 1825. – 220 p.

Radden, J. *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva* / J. Radden. – Oxford: 2000. – 373 p.

Richard, J.-P. *Littérature et sensation* / J.-P. Richard. – Paris: Seuil, 1990. – 321 p.

Schoenfeldt, M. *Bodies and Selves in Early Modern England: Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert, and Milton* / M. Schoenfeldt. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – 203 p.

Shears, J. *Digesting “Don Juan” Cantos I and II* / J. Shears // *Aspects of Byron’s Don Juan* Cambridge, 2013. – P. 135–157.

Sumillera, R. *From Inspiration to Imagination: The Physiology of Poetry in Early Modernity* / R. Sumillera // *Parergon*. – 2016. – № 33 (3). – P. 17–42.

Theocritus, Bion (Smyrnaeus.), Moschus (Syracusanus.) – Weigel, 1817. – 148 p.

Ulmann, S. *Romanticism and Synaesthesia* / S. Ulmann // *PMLA*. – 1945. v. 60. – P. 811–827.

Vatri, A. *The Physiology of Ancient Greek Reading* / A. Vatri // *The Classical Quarterly*. – Vol. 62. – N 2. – 2012. – P. 633–647.

Wassiliwizky, E. The emotional power of poetry: neural circuitry, psychophysiology and compositional principles / E. Wassiliwizky, S. Koelsch, V. Wagner, T. Jacobsen, W. Menninghaus // *Social Cognitive and Affective Neuroscience*. – 2017. – P. 1229–1240.

Whitman, W. *Leaves of Grass* – URL : <https://www.poetryfoundation.org/poets/walt-whitman> (Accessed: 10.10.2022).

Wordsworth, W. *Lyrical ballads, with other poems*. In 2 vol. – London, Biggs and Co., 1800.

Youngquist, P. *Lyrical Bodies: Wordsworth's Physiological Aesthetics* // *European Romantic Review*. – № 102. – 1999. – 152-62.