

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ИМАГОЛОГИЯ И КОМПАРАТИВИСТИКА

IMAGOLOGY AND COMPARATIVE STUDIES

Научно-практический журнал

2024

№ 21

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
(свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-68437 от 27 января 2017 г.)

**Учредитель – Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»**

**РЕДАКЦИОННАЯ
КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА
«ИМАГОЛОГИЯ
И КОМПАРАТИВИСТИКА»**

В.С. Киселев (Томск) –
главный редактор
О.Б. Лебедева (Томск) – зам.
главного редактора
Н.В. Хомук (Томск) –
отв. секретарь
Е.Н. Пенская (Москва)
В.В. Абашев (Пермь)
К.В. Анисимов (Красноярск)
Л.А. Ходанен (Кемерово)
И.Ю. Виницкий (Калифорния, США)
В.Г. Щукин (Краков, Польша)
Сузи К. Франк (Берлин, Германия)
Рита Джилиани (Рим, Италия)
Антонелла д'Амелия (Салерно, Италия)
Тимур Гузайров (Тарту, Эстония)

**EDITORIAL BOARD
OF THE JOURNAL
“IMAGOLOGY
AND COMPARATIVE STUDIES”**

Vitaliy S. Kiselev (Tomsk) –
Chairperson
Olga B. Lebedeva (Tomsk) – Deputy
Chairperson
Nikolay V. Khomuk (Tomsk) –
Executive Editor
Elena N. Penskaya (Moscow)
Vladimir V. Abashev (Perm)
Kirill V. Anisimov (Krasnoyarsk)
Lyudmila A. Hodanen (Kemerovo)
Ilya Yu. Vinitsky (California, USA)
Vasily G. Shchukin (Cracow, Poland)
Susi K. Frank (Berlin, Germany)
Rita Giuliani (Rome, Italy)
Antonella d'Amelia (Salerno, Italy)
Timur Guzairov (Tartu, Estonia)

Адрес издателя и редакции: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36
Томский государственный университет

СОДЕРЖАНИЕ

КОМПАРАТИВИСТИКА

Seyranyan L.B., Soghoyan A.V. The ontological formula for eternal renewal of life in the Armenian fairy tale <i>Barekendan and the singing game Tsapik, Tsapik, Tsirani</i>	7
Попова Т.Г. Надписи к миниатюрам Покаянного канона и их источники в тексте Лествицы Иоанна Синайского	31
Зелезинская Н.С. Эстетическая функция мотива самоубийства в ранней поэтике Уильяма Шекспира	52
Поплавская И.А., Урядова М.П. Проблема изучения и перевода многоязычных текстов: на материале трагедии Шекспира «Гамлет» из книжного собрания графов Строгановых в Научной библиотеке Томского университета	75
Hamza M. The emergence of conditional theater and its implications for the theatrical scenery (scenic design – the structure of the play and mise-en-scène – costume design)	95
Сердечная В.В., Жаткин Д.Н. Вадим Шершеневич как переводчик «Ромео и Джульетты» Шекспира: становление метода	115
Vakili Robati K. Poetry of epiphany: A comparative analysis of James Wright's and Sohrab Sepehri's poems	142
Ваньин У. Проблемы изучения творчества и переводов лирики В.А. Жуковского в Китае: 1990-е гг.	158
Автухович Т.Е. «Ода греческой вазе» Дж. Китса и ее отражения в русской поэзии XX–XXI веков	186

ИМАГОЛОГИЯ

Киселев В.С. Творчество В.А. Жуковского в рецепции литературной критики первой половины XIX века: к постановке проблемы	207
Сарбаш Л.Н. Мусульманский мир в волжском травелоге XIX века	220
Богодерова А.А. Китай на страницах альманахов Элизара Магарама	236
Riabov O.V. “From America with love”? Love stories and the “Iron Curtain” in the Soviet Thaw cinema	259

Сюй Шуан. «Китайское» в названиях стихотворений В. Кучерявкина (книга «До Янджоу тысяча ли»)	276
Третьяков Е.О. Свой среди чужих: национальное в фильме Павла Чухрая «по мотивам пьесы Н. Гоголя “Игроки”» «Русская игра»	289

РЕЦЕНЗИИ

Крылов В.Н. Новое исследование культурного диалога О. Уайльда и России (Рецензия на книгу: О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 400 с.)	308
Киселев В.С. В плenу баллады (Рецензия на книгу: Анисимов К.В., Анисимова Е.Е. Очерки теории и истории русской баллады. Жанрологическое исследование. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2023. 312 с.)	318

CONTENTS

COMPARATIVE STUDIES

Seyranyan L.B., Soghoyan A.V. The ontological formula for eternal renewal of life in the Armenian fairy tale <i>Barekandan</i> and the singing game <i>Tsapik, Tsapik, Tsirani</i>	7
Popova T.G. Inscriptions to the miniatures of <i>The Penitential Canon</i> and their sources in <i>The Ladder of Divine Ascent</i> by John Climacus	31
Zelezinskaya N.S. The aesthetic function of the motif of suicide in Shakespeare's early poetics	52
Poplavskaya I.A., Uryadova M.P. The problem of studying and translating multilingual texts: Shakespeare's tragedy <i>Hamlet</i> from Counts Stroganoffs' book collection in the Research Library of Tomsk University	75
Hamza M. The emergence of conditional theater and its implications for the theatrical scenery (scenic design – the structure of the play and mise-en-scène – costume design)	95
Serdechnaia V.V., Zhatkin D.N. Vadim Shershenevich as a translator of Shakespeare's <i>Romeo and Juliet</i> : The formation of a translation method	115
Vakili Robati K. Poetry of epiphany: A comparative analysis of James Wright's and Sohrab Sepehri's poems	142
Wu Wanying. Problems of studying the oeuvre and translations of Vasily Zhukovsky's lyrics in China: The 1990s	158
Avtukhovich T.Je. "Ode on a Grecian Urn" by John Keats and its reflections in Russian poetry of the 20th and 21st centuries	186

IMAGOLOGY

Kiselev V.S. Vasily Zhukovsky's works in the reception of literary criticism of the first half of the 19th century: To the problem statement	207
Sarbash L.N. The Muslim world in the Volga travelogue of the 19th century	220
Bogoderova A.A. China on the pages of Elizar Magaram's almanacs	236
Riabov O.V. "From America with love"? Love stories and the "Iron Curtain" in the Soviet Thaw cinema	259

Xu Shuang. The “Chinese” in the titles of the poems
of Vladimir Kucheryavkin 276

Tretyakov E.O. At home among strangers: The national
in Pavel Chukhrai’s *The Russian Game* filmed “based
on the play *The Gamblers* by Nikolai Gogol” 289

REVIEWS

Krylov V.N. A new study of the cultural dialogue of Oscar Wilde
and Russia (Book review: Kuznetsova, E.V. (ed.) (2023) *O. Uayl’d
i Rossiya: problemy poetiki i retseptsii* [O. Wilde and Russia: Issues
of poetics and reception]. Moscow: IWL RAS) 308

Kiselev V.S. Captivated by the ballad (Book review: Anisimov, K.V.
& Anisimova, E.E. (2023) *Ocherki teorii i istorii russkoy ballady.
Zhanrologicheskoe issledovanie* [Essays on the theory and history
of Russian ballads. Genre research]. Krasnoyarsk: Siberian Federal
University) 318

КОМПАРАТИВИСТИКА

Original article

UDC 82.091+821.19

doi: 10.17223/24099554/21/1

The ontological formula for eternal renewal of life in the Armenian fairy tale *Barekandan* and the singing game *Tsapik, Tsapik, Tsirani*

Lilit B. Seyranyan¹

Astghik V. Soghoyan²

^{1, 2} Institute of Literature after Manuk Abegyan of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia, Yerevan State University, Yerevan, Republic of Armenia

¹ lilitseyranyan73@gmail.com

² astghik.soghoyan1994@gmail.com

Abstract. The article focuses on Armenian folk tales, children's folk singing games and ritual-mythical traditions, compared to their Russian, English, Albanian, and Czech equivalents. Armenian folklore is considered from the perspective of the relationship between life and death, this world and the afterlife, when ritual holidays, songs, and fairy tales become unique means of communication between the living and the dead. The authors compare Armenian fairy tale *Kengane qandats tonn Astvats el chi qandil* and Hovhannes Tumanyan's adaptation *Barekandan* with Russian *Straw Maslenitsa* and *The Thieving Man*, Albanian *The Stupid Wife* and the Czech fairy tale of the same name. The Armenian singing game *Tsapik, Tsapik, Tsirani* is compared to the Russian *Ladushki, ladushki* and the English *Pat-a-cake*. The authors use historical-comparative, mythocritical, and structural-semiotic methods to identify hidden sublayers of the folklore texts. The holidays and texts are explored in terms of food, sacrifice, material objects, ritual orgies, and mythological archetypes. As it has been shown, these semantic layers bear the imprint of both Christian and pre-Christian, that is, pagan folk beliefs. According to the authors, the entire semantic system of folklore symbols/images in the samples under study is based on the idea of eternal life cycle. The interpretation employs specific signs-symbols. The compared fairy tales manifest a paradigm of sacrificial objects for the afterlife – oil and rice, bread, gruel, clothes, canvas, and money. The following units – grandmother, grandfather, grandson, axe, food, tree (Tree of Life, World Tree, Family Tree), touching hands, and hare are considered in the semiotic system of the

Armenian singing game under study. It is assumed that the grandmother stands for Maslenitsa, while the grandfather – for Great Lent, and, accordingly, the grandchild – for Easter. For the first time in the Armenian culturological discourse, the hare is identified with Easter, as a symbol of fertility and renewal of life. The interdisciplinary research combines scientific, ethnographic, theological, and literary perspectives. Verbal folklore is studies together with visual representations – illustrations of medieval Armenian books.

Keywords: Armenian folklore, *Barekandan*, singing game, renewal of life, hare, communication with ancestors

For citation: Seyranyan, L.B. & Soghoyan, A.V. (2024) The ontological formula for eternal renewal of life in the Armenian fairy tale *Barekandan* and the singing game *Tsapik, Tsapik, Tsirani. Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies.* 21. pp. 7–30. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/21/1

Научная статья

doi: 10.17223/24099554/21/1

Онтологическая формула вечного возобновления жизни в армянской сказке «Барекендан» («Масленица») и в армянской песне-игре «Цапик, цапик, цирани» («Хлоп–хлоп, абрикосовое дерево»)

*Лилит Борисовна Сейранян¹
Астгик Валериановна Согоян²*

^{1, 2} Институт литературы имени Манука Абегяна Национальной академии наук Республики Армения, Ереванский государственный университет, Ереван, Республика Армения

¹ lilitseyranyan73@gmail.com

² astghik.soghoyan1994@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена анализу армянских народных сказок, детских народных игровых песен и обрядово-мифических традиций, которые представлены в контексте их русских, английских, албанских и чешских эквивалентов. Фольклор рассматривается как связь между жизнью и смертью, когда обрядовые праздники, песни и народные сказки становятся своеобразным средством для связи между этим миром и загробной реальностью. Выявлены скрытые элементы фольклорных текстов, использованы историко-сравнительный, мифокритический и структурно-семиотический методы.

Ключевые слова: армянский фольклор, Барекендан (армянский карнавал), песня-игра, обновление жизни, заяц, общение с предками

Для цитирования: Seyranyan L.B., Soghoyan A.V. The ontological formula for eternal renewal of life in the Armenian fairy tale Barekendan and the singing game Tsapik, Tsapik, Tsirani // Имагология и компаративистика. 2024. № 21. С. 7–30. doi: 10.17223/24099554/21/1

Introduction

In this article, we analyze (a) the Armenian fairy tale *Kengane qandats tonn Astvats el chi qandil* (Eng. *Even God will not Destroy the House that a Woman Destroyed*) [1. P. 202–206], (b) the fairy tale *Barekendan* (Eng. *Maslenitsa*) adapted by Hovhannes Tumanyan [2. P. 218], (c) the Armenian singing game *Tsapik, Tsapik, Tsirani* (eng. *Soft clap, soft clap, apricot tree*)¹ to find out how these folklore texts reflect the phenomena and realities of the mythoritual layer of folk culture and to reveal the system of their hidden symbols. *Barekendan* contains a number of images, meanings, and symbols that give a glimpse of other possible semantic layers underneath the external layer of human stupidity. Among them are a combination of “several pounds of butter and rice” for Barekendan; a paratextual relationship between the title and the text; the symbolism of the Carnival preceding Lent; the images of a stranger in a hurry, and a “stupid” woman who takes him for Barekendan.

Among the methods applied are mythocriticism, structural-semiotic analysis, and the comparative-historical method. The analysis of food symbolism in Tumanyan’s *Barekendan* required its comparison with

¹ “Ծափիկ-ծափիկ ծիրանի, / Ունեմ տասիկ ու պասիկ, / Տասիկս ճաշ է եղում, / Պասիկը լիսյուն է լուսրում, / Իսկ ես նսոս ծառի տակ, / Նկարում եմ նասկասոսակ” [*Tsap'ik tsap'ik tsirani, / Unem tatik u papik, / Tatiks tchash e patrastum, / Papiks payt e kotratum, / Isk yes nstats tsari tak, // Nkarum em napastak*] I have a grandmother and grandfather, / Grandmother cooks dinner, / Grandfather chops wood, / And I sit under a tree, / And draw a hare.” Based on our observations and surveys, this version of the singing game has become widely common among the Armenian people for at least the last seven or eight decades. It is not included in the well-known collections of Armenian folk songs and singing games. We do not rule out the fact that this singing game has undergone literary adaptations, yet it can be considered a manifestation of the archetypal thinking of the author of the adaptation; consequently, our analysis is applicable to this case as well.

a number of fairy tales, where food manifests the connection with ancestors, or between this and other worlds (Armenian *Kengane qandats tonn Astvats el chi qandil*; Russian *Straw Maslenitsa* [3. P. 246–247] and *The Thieving Man* [4. P. 112]; Albanian *The Stupid Wife* [5] and the Czech fairy tale of the same name [6. P. 390–394]) as well as with verbal patterns, traced back to church and magical rituals, which subsequently turned into children's singing games.

Recent years have seen various articles about Armenian Barekendan (Carnival) literature [7, 8] and the perception of the holiday as a way to communicate with other world [9]. The problem has also been considered in the context of modern reality [10], national rites, and cults of different peoples [11–14].

The novelty of this article is as follows: 1. The understudied Armenian singing game *Tsapik, Tsapik, Tsirani* and the fairy tale *Barekendan* demonstrate similarities in the system of symbols of communication with ancestors. 2. The Barekendan-Lent-Easter sequence is found in the system of symbols in the singing game. The problem has not yet been studied from this perspective; thus, for the first time, we draw a parallel “Easter – hare” in Armenian folklore, ritual, and cult perception.

The results of this research were presented at the Eleventh Conference on Fairy-Tale Studies on December 26–27, 2020, in Yerevan [15. P. 30].

The Christian and the pagan context of Barekendan-Maslenitsa-Pancake Day

The Armenian Barekendan is a carnival holiday during which people wear masks, dance, and play different games. It is the boundary between winter and spring, the death of nature and its awakening, fasting and breaking fasting, paradise and the world full of the horrors of hell (the celebration of Barekendan emblematises the life in paradise, from which a human is “expelled” in the subsequent period of fasting; the closed altar curtain in this period symbolizes the barrier between God and sinful humankind). In the spiritual and ritual system of Christianity, Barekendan precedes Lent and leads to spiritual temptation and purification, accompanied by the commemoration of betrayal, passion, death, and the resurrection of Christ [16. P. 185–186].

We are also interested in the Christian context of Barekendan, as well as how its perception has been influenced by previous beliefs, that is, the meaning of pagan festivals that took place at this time of the year.

In pagan Armenia, the Barekendan festival, traditionally celebrated on March 21, symbolized the awakening of nature and the beginning of the year, the eternal cycle of life and death, death and birth, and re-awakening. Drawing on numerous sources, A. Odabashyan correctly presents Barekendan as the New Year Day, celebrated in March. She concludes that “people closely associate goodness, kindness, and happiness with harvest, seed, abundance, labor, and result” [17. P. 25]. Having examined the meaning of “barekendan” in Armenian (‘bari’ – ‘good’ and ‘kyank’ – ‘life’), she points out its “connection with fertility, seed, harvest (product), and fruit, that is, with the idea of good and existing – life” [17. P. 26]. People wished each other a good life – happiness, and asked the good and heavenly forces to protect them from evil.

Barekendan is also a symbol of the struggle between the good and the evil, which manifests in the performances and games, staged during the holiday. Among the Barekendan customs and rituals, Odabashyan mentions those “which mark the awakening of nature and the beginning of the economic year”; “which express worship of the elements and phenomena of nature”; “which are dedicated to ensuring the next economic year and have sympathetic and magical context”; “which express ancestor worship” [17. P. 26]. The keen desire to ensure success throughout the economic year through sacrifices is noteworthy. The abundant feast of the Barekendan festive week is associated with the belief in sympathetic magic, according to which if you eat a lot and well on the first day of the New Year, then the year will be abundant and fertile, safe and carefree. The universal feast is considered a relic of sacrifice. It can be considered in the context of ancestor worship and such a way of thinking, in which the deceased ancestors “can become intermediaries before the spirits ruling the world to ensure the well-being of those living in this world” [17. P. 31]. From the perspective of Armenian peasants, declining the Barekendan festive treat – this kind of sacrifice – is a grave insult since its purpose is to ensure the success of a new economic year.

In his book *Ritual Dictionary*, Malachia Ormanian presents the Christian symbolism of Barekendan as follows, “The sacrament of Barekendan Sunday contains a note about the progenitors’ happy life in paradise” [18. P. 17]. He is also interested in the manifestations of ancestor worship in the pantheistic worldview of ancient Armenians. Thus, this holiday is also important in the context of relations with the deceased: the doors

of the underworld are opened, and the dead come to receive their share of the sacrifice [11. P. 100].

It should also be mentioned that Barekandan festival and the European Carnival stand close to the orgy. “From the eighteenth century onwards, in fact, the term ‘orgy’ has been used to refer to wild or dissolute revels marked by license or debauchery; in this sense it is currently employed in religious studies to refer to collective behavior (comprehensive of indulging in excessive bodily activity by means of rave music, dancing, banquets, promiscuous sexual intercourse, and the infringement of normal order or rules) that sanctions a festive period in order to reinforce the vital energies of the cosmos and human communities... Orgies can be found not only in the setting of agrarian ceremonies, although they always remained closely connected with rites of regeneration and fertility... In fact, orgies possess a ritual function connected with the cult of dead people, as can be inferred from persisting customs in ethnic or folkloric contexts where banquets and orgies occur after funerals” [19].

The contact with the souls of the dead and other-worldly forces during the Barekandan holiday is also described in Armenian literature, namely, in the stories *Khortlakh* and *New House, Old House* by Rafael Patkanyan. In Russian literature, the intervention of other-worldly forces during national and church holidays (Fair, Ivan Kupala holiday, the night before Christmas, wedding) is mentioned in Nikolay Gogol’s writings [9. P. 114].

During the first days of Barekandan week, in addition to meat dishes, Armenians also cook gata and halva, but the must-eat dish was gruel or ‘*khashil*’ – a dish made of fried wheat flour and butter [20. P. 76].

The Armenian Barekandan can be compared to its Russian equivalent – *Maslenitsa*¹ (from the Russian ‘maslo’ – oil, butter) and to the European Carnival. In the pre-Christian period, the Russian Maslenitsa also symbolized winter’s departure and the re-awakening of nature and, according to some researchers, was dedicated to the patron of animals, Veles, a Slavic god of wealth, for whom oil and a bunch of grain ears were

¹ The comparison of the Russian proverb “Ne vse kotu Maslenitsa” [Not everything is Maslenitsa for a cat] and its semantic equivalent, the Armenian proverb “Պապը ասէն անզամ վիլավ չի ուսնի” (Pape amen angam p’lav ch’i uti [eng. The grandfather will not eat pilaf every time]), also clarifies the general symbolism of Barekandan and Maslenitsa. English equivalents of those proverbs are: “Christmas comes but once a year”, “Every day is not Sunday”, “After the dinner comes the reckoning”, etc.

sacrificed. Based on the notions dating back to ancient times, Veles as a god of three worlds walked freely through them. He patronized travelers, bestowed wealth and prosperity upon people and, via the Berezino River, transferred souls from this world to the other and, conversely, from non-existence to existence. Touching upon the Christian period and considering such components of the holiday as consecration and ancestor worship, the Russian philologist Dmitry Zelenin considers Maslenitsa a day of commemoration, when people invite deceased ancestors to a sumptuous dinner on the eve of Lent [21. P. 391]. Maslenitsa was perceived as a link, or the boundary between winter and spring, when winter – the goddess of death and darkness – was expelled and buried, to let spring and light in [22. P. 11].

Summary of fairy tales

In the Armenian fairy tale *Kengane qandats tonn Astvats el chi qandil*, the husband borrows a bag of grain to provide food for his children during the winter, but deceives his stupid, lazy and spendthrift wife by saying that the grain belongs to his acquaintances – ‘kirvas’ (see the explanation below), who gave it to him for storage and would come and take it back when needed. When her husband is away, the wife meets two cattle sellers (‘chovdars’) on the street. Taking them for the kirvas, she gives them the grain. When the husband finds it out, he takes off his clothes, leaves his wife and children, wraps his naked body with a torn square cloth – ‘mezar’ (used to put something in it to carry it, throwing on his back) [23. P. 986] and leaves the house, offended. When he reaches the house of a rich man, he leans against the wall to rest. With her spouse away, the stupid rich man’s wife asks the poor man who he is. He replies that he is a deceased man who has come from the cemetery, that his time is up and he has been released, but he can travel only at night since he has no clothes. The woman asks if he has seen her deceased father in other world. The naked man gives an affirmative answer, saying that her father’s time has also expired, but he cannot return, as he has debts and nothing to wear. On hearing it, the woman asks the naked man to take her husband’s best clothes and a thousand rubles to her deceased father. When the rich man comes back home and learns about what has happened, he chases the stranger. The first man runs, enters a mill on the road, sprinkles himself with flour, introduces himself as a miller and deceives the rich man by saying that the one whom the rich man

is chasing is in the mill. Then, he gets on top of the rich man's horse that has been left on the street, takes his wealth with him, returns to his wife and tells her that there is a woman in the world, more stupid and ruinous than her, and that he has returned so that they can enjoy the acquired wealth together.

In Tumanyan's version of the folk tale, the husband brings home several pounds of butter and rice and says that it is for Barekandan. Before the wife finds out about it, she is surprised by the amount of food and asks if the husband has brought this much for his father's funeral or for their son's wedding. Once, a she sees a stranger passing by their house and asks him about whether he is Barekandan. For the sake of interest, the stranger gives an affirmative answer to receive from her the butter and rice "intended for him." The husband pursues, stupidly gives Barekandan a horse and returns empty-handed. To this day, the husband and wife argue over who of them is to blame, while Barekandan listens and laughs.

In the Russian fairy tale *The Thieving Man*, one of the two sons of an old woman dies, while the other travels to a distant country. Three days after the son's departure, a soldier comes and asks for a shelter. When the old woman asks him where he is coming from, the soldier says that he is from other world. The woman is interested in whether the soldier met her deceased son there. Giving an affirmative answer, the soldier reports that her son is in rags and in difficulty in other world. The woman gives the soldier 40 yards of cloth and 10 rubles for her son. On returning from a pilgrimage, her second son learns about what happened and goes to look for someone who is stupider than his mother. If he finds that person, then he will be taking care of his mother. If not, then he will make her leave the house. This is his decision.

In the Russian fairy tale *Straw Maslenitsa*, to extend the holiday and not fast, an elderly couple make a Maslenitsa doll and try to feed it with cookies and pies. Suddenly, the doll comes to life and eats all the food in the house. The elderly couple hide in horror. Maslenitsa also tries to eat the gruel placed on the stove, but it bursts into flames and chars. The elderly couple mourn its death.

In the Albanian fairy tale *The Stupid Wife*, the husband brings home a large amount of food and says that it is for a long Ramadan. The wife puts food at the door, sits and waits for the long Ramadan to come. She asks every stranger if he or she is the long Ramadan. Once, she sees a tall young

man, whose name is Ramadan by chance, so she gives him all the food. The fairy tale goes on to tell about the consecutive foolish acts of this woman, one of which becomes the reason for her husband's arrest and the other – the reason for his release from prison. In the research, we will focus on the first episode of this fairy tale.

In the Czech fairy tale *The Stupid Wife*, the stupid wife loses her mind due to grief after the death of her rich husband. A peasant takes her to be his wife for the sake of wealth . One day, the peasant goes to the forest. A beggar appears and asks for mercy from his wife. Realizing that the woman is stupid, the beggar tells her that he fell from the sky. The woman wonders if he saw her late husband there. Having learned that her husband starves and walks naked because there is no food and the clothes are rotten, she asks the beggar to take some clothes, 40 gold coins, bread, butter, cheese, and buckwheat gruel to her husband. When the peasant comes back home and asks why she did it and why exactly gold coins, the woman replies that the best is always in heaven. In the fairy tale, due to the wife's stupidity, new losses and catastrophes follow, and, again, it is thanks to her stupidity that it becomes possible to regain or prevent bad events. In this case, we also focus on the first episode of the fairy tale.

The sign system common for the listed fairy tales

In the Armenian, Russian, and Albanian folk tales as well as in Tumanyan's adaptation, Barekendan – Maslenitsa – Ramadan is personified “by misunderstanding – by accident” or under the influence of people's rich imagination. In Tumanyan's narrative, the stupid woman takes a random passerby for Barekendan. In the Albanian fairy tale, the stupid woman also thinks of a long Ramadan as of a person (in addition, the name of a tall stranger is Ramadan), and the character of the Russian fairy tale – a straw doll Maslenitsa – suddenly comes to life, which is, of course, based on the custom of making dolls that emblematize winter and spring. This custom was also widespread among Armenians – dolls were made in the form of grandmother *Ujis* (from the verb ‘utel’ – ‘to eat’) and grandfather *Pas* ('fast'). In the Russian fairy tale, the grandfather and the grandmother make a doll to prolong the Maslenitsa feast. In Slavic mythology, Maslenitsa is a symbol of fertility, winter, and death at the same time, that is, it is also personified [24. P. 28].

Whereas Armenians rolled Grandma Utis down the mountain, Russians burned the doll. There was also a custom “to warm the deceased”, for which they lit bonfires. These dolls embodied the dying and resurrecting nature; they were burned, with the ashes scattered across the fields. It was a ritual act promoting fertility: burning the old stimulated the germination and prosperity of the new. Vladimir Propp also emphasizes the importance of respecting the memory of ancestors. Ancient people believed that the ancestors, being both in other world and on the earth, could influence fertility; therefore, during Maslenitsa, a memorial service ceremony would be performed. Visiting the cemetery, serving food for memory, and cooking pancakes were mandatory [24. P. 28]. Pancakes – a mixture of flour (grain) and butter – became a symbol of this holiday. As a matter of fact, Slavs also celebrated the day of commemoration of parents or ancestors. Pancakes were placed on roofs or windowsills, or left in the cemetery, or given to children and beggars, the latter were asked to pray for the souls of deceased ancestors. In the morning and in the evening, the deceased were invited to the table to have a meal with the family, or the table was left set until the morning, with food and dishes left so that the deceased might come out of the hearth at night and eat their share [25. P. 90–92].

The sacrifice sent to other world is also alms in the form of money and a wake. According to the Armenian Apostolic Church tradition, through this pious custom “we allocate a share out of our wealth for the salvation of souls.” “By organizing a wake, we give alms to those people who are invited or are there at that moment, and they, in turn, ask for mercy from the Lord for the soul of the deceased. The meaning of a wake, whether during a funeral or years later, is to give alms for the soul of a given person, collecting treasures for him in heaven” [26. P. 194–198; 27]. The wake is a kind of sacrifice for the salvation of the soul of the deceased, which we symbolically send to the afterlife¹.

The manifested connection with other world is as follows. In the Armenian folk tale – money and clothes that the stupid woman sends to heaven for her deceased father (the latter, according to the traveler, has debts in

¹ In many places today, there is a custom that visiting the cemetery one shall give a share for the deceased – food and alcoholic beverages. Sometimes the share is placed on the wake table or on the grave, while an alcoholic drink intended for the deceased is poured on the ground.

other world, so the daughter sends money to repay his debt, which is, as it were, a sacrifice made through money); in the Czech fairy tale – butter, cheese, bread, gruel, clothes, and gold, which the stupid woman sends to her deceased husband (this is also a manifestation of alms) through a needy person who comes to her for alms; in the Russian fairy tale *The Thieving Man*, cloth and money that the stupid old woman sends to her deceased son through a random passerby, a soldier, who asks for a shelter. They all say they come from other world. In our opinion, in Tumanyan's *Barekendan*, a hidden manifestation of the same formula is an episode in which the stupid woman gives butter and rice to a stranger, even though there is no mention of other world in the narrative.

In the first episode of the Armenian folk tale, the stupid woman gives a bag of grain to strangers – kirvas. Why a kirva? A ‘kirva’ means a well-wisher, an acquaintance, or someone who is a Turk or a Kurd [23. P. 1569]. It means that these random people were not from Armenian society; they were Turks or Kurds, strangers, and symbolically – from other world. The husband who fled from the first stupid woman leaves the house naked, wrapped in a mezar, and introduces himself to another stupid woman as having returned from other world. Running away from this woman's rich husband, the naked man enters a mill and introduces himself as a miller – again, we see the connection with grain and bread. The first stupid woman gives kirvas a bag of grain, and the second sends clothes and money to other world. In fact, the scene of the sacrifice sent to other world for the soul of the deceased is divided into two episodes relating to different women. In the Czech fairy tale, the stupid woman sends food, clothes, and money to heaven through a beggar; in the Russian fairy tale, the stupid old woman sends cloth and money to heaven through a soldier. The analysis reveals a paradigm: strangers, beggars, kirvas, who are considered and called Barekendan or Ramadan – strangers to society, newcomers, a man who abandons home, a homeless soldier. It is as if they are not from this world, but belong to other world. In other world, ragged or naked, leaving the house without clothes or wrapped in mezar, sending fabric there – all these are repetitive and conjunctive events. In other world, rags and torn fabric are analogs of the shroud that envelops the dead. Let us recall that the doll of Barekendan-Maslenitsa is in rags, and in the end it is disheveled and burned or rolled down from the mound. The main character in the Armenian folk tale leaves the house wrapped in a mezar; in another reality

he appears to be a dead man, and finally, he returns home. The circle closes: he dies and resurrects, departs and returns.

Within the scope of the plot and outer, thematic veil of the mentioned fairy tales, these symbolic paradigms, according to the principle of a palimpsest (a parchment from which previously written was scraped off to make it suitable for the same purpose again), depict another, more ancient story-formula that shows the link between this and other world. Among the items sent (sacrificed) to help a person in other world (father, husband, or son) are butter and rice, bread, gruel, clothes or cloth, money or gold coins (in the Czech fairy tale – 40 gold coins).

Why were all the women stupid? This opens up another layer, which is probably connected with the most famous story in the world about the most famous ban, its violation and the subsequent fateful loss. In the studied fairy tales, the loss of property – food, clothes, money, horses – happens because the stupid woman fails to pay heed to her husband's prohibition by initiating a conversation and transaction with a stranger. In the end, the husband is also deceived, having lost his horse or money. There is a parallel with the biblical story of how Eve was tricked by a snake, violated the ban, ate the forbidden fruit and lost immortality. The parallel becomes even more apparent if we take into account the title of the fairy tale – *Barekendant*. According to the Armenian Christian tradition, Barekendant is the boundary between paradise, where it is allowed to taste all fruits, and hell (symbolically – fasting), where food (especially delicious food) is forbidden. In the Albanian fairy tale, Ramadan also has a similar spiritual content.

The sign system of the children's singing games

The connection of commemoration of the dead and food with other world can also be traced in ritual-magical verbal formulas that have turned into children's singing games.

Russian folklorists, culturologists and ethnographers Sofya Agranovich and Sergey Berezin interpret the Russian children's singing game *Ladushki, ladushki* in the following way, “Ladushki! Ladushki! / Gde byli? / U babushki! / Chego eli? / Kashku. / Chego pili? / Brazhku¹ [28. P. 7]. ‘Kashka’

¹ Eng. “Soft clap, soft clap / Where have you been? – At Grandma's. / What did you eat there? / Gruel. / What did you drink there? / Brew.

(Eng. ‘gruel’) and ‘brazhka’ (Eng. an alcoholic drink typical for the wake ceremony, like home brew), and the grandmother, “were with” the deceased ancestor; a living grandmother giving children an alcoholic drink and gruel was impossible to imagine. It was about another grandmother. The same singing game describes the communication with the deceased through the open palms [29; 30. P. 59–88]. According to Agranovich, this is due to the ancient custom of burying the dead inside caves and the cult of ancestors. When they yearned for them, they put their palms against the cave wall in belief that ancestors would also put their palms on the other side: the cave wall was considered the boundary between this and other world. Apparently, this ancient belief is the basis of the custom of laying a hand on the grave, which is common among Armenians. In the same way, palms were applied and imprinted during the initiation ritual when they received the blessing of their ancestors and left their “signature” – a trace in the social hierarchy. According to Agranovich, this is an explanation of petroglyphs with the images of hands. Apparently, an echo of the same ancient belief is the Wailing Wall in Jerusalem, as well as the custom of drawing a hand in a letter and sending it to the battlefield (usually a child’s hand was drawn and sent to the father or the grandfather, who could be “on that side”, or in danger of being there – on that side of the imaginary wall) [28]. The palm image on the wall of a Christian church in Spain and the Theotokos *oranta* (‘oranta’ means ‘one who prays’; this is a type of an icon on which the Lady is represented with her arms open and raised to heaven in prayer) can also be explained as an interpretation of communication. There is a similar image in Jerusalem – the Lord’s handprint on the rock, which, according to the tradition, was formed when He leaned against the wall to rest. This stone is preserved and embedded in the wall of the Franciscan chapel dedicated to Simon of Cyrenaea (1895). According to the custom, every Orthodox pilgrim who passes by puts his right hand in the handprint of the Savior’s Right Hand and says a prayer, “Help me, Lord, to carry my cross!” [31. P. 84].

By the way, there is a variant of the aforementioned singing game, where ‘oladushki’ – a pancake of Maslenitsa appears, “Ladushki-ladushki, / Ispekli oladushki. / Na okno postavili, / Ostyvat’ ostavili”¹ [32].

¹ Eng. Soft clap, soft clap, / We baked pancakes. / Put them on the windowsill, / To cool down.”

The English version of the singing game goes in the following way, “Pat-a-cake, pat-a-cake, baker’s man. / Bake me a cake as fast as you can, / Roll it, pat it, and mark it with a B, / Throw it in the oven for Baby and me” [33. P. 28]. As Iona Opie and Peter Opie claim, this singing game is one of the wildly known traditional nursery rhymes in the English-language word, where it has become children’s “first poetic memory” [34. P. I]. Accompanied by clapping, this song has the following sequence of actions: touching palms; forming dough balls with hands; making pies out of them; painting them; placing them in the oven. There is an episode of imprinting a letter on the pie (this is the letter “B” in the singing game, but it may also be the first letter of the child’s name), which probably illustrates the fact that the baby’s name has been added to the hierarchy of society. According to the singing game, the pie is baked for the child and the adult who play the clapping game.

In our opinion, the Armenian children’s singing game “Soft clap, Soft clap, apricot tree, / I have a grandmother and grandfather, / Grandmother cooks dinner, / Grandfather chops wood, / And I sit under a tree, / And draw a hare” is comparable with the Russian and English versions of the above-mentioned singing games. In one of the versions of this singing game, the grandfather grafts a tree. Here you can see the symbolic meaning of grafting – rebirth – qualitative renewal. The action of Grandfather Pas – chopping firewood or cutting – should be perceived as the interval between Barekandan and Easter (the period of fasting). There is a semantic transformation of the baton-axe: the baton in Grandfather Pas’ hand, which forbade eating food of animal origin, as a result of the semantic transformation turns back into a driving tool – an axe, which separates Barekandan from Easter, becoming a symbolic image of Lent. There is an obvious connection: Grandmother and grandfather are ancestors. By the way, the doll of Grandfather Pas or *Aklatiz* was hung from the ceiling and usually sang the following, “Grandma left with a ladle in her hand, / Grandfather came with a baton (‘chombakh’) on his shoulder” [35]. In Grandma Utis’ hand there was an oily ladle, and in Grandpa Pas’ – a baton-chombakh, that is, permission to eat and prohibition under the threat of a baton. In the singing game, the baton transforms into an axe or a grafting knife. The Lent following Barekandan cuts on the one hand, and grafts on the other hand. The old goes away, the new comes. There is also the following version of the Armenian singing game, “Soft clap, soft clap, / I cook pilaf in clay pots, /

There is no spoon, there is no bread, / We eat with our fingers”¹ [36. P. 20]. This version is closer to the Russian singing game since pilaf is mentioned.

The Armenian folk singing game can be interpreted in two similar ways: 1. it symbolizes continuity, continuation, and eternal renewal of life due to the presence of a hidden semantic layer of communication with ancestors and tradition; 2. it has a noticeable system of alternating symbols Barekendan – grandmother, Lent (Fast) – grandfather and Easter – grandchild. This sign system also exists due to the following symbols: soft clap (touch of palms), tree, and hare. Touching the tree with palms is an expression of the ancient faith in tree deities, who could be asked for help. The same faith manifests in the custom of knocking on wood three times to thwart evil. Generations of pagan Armenians went to the sycamore forest to foretell the future, which their deceased ancestors told them through the rustling of trees – a voice that was believed to come from other world [37. P. 43]. Similar beliefs also existed among other peoples [38. P. 112, 115–116]. In many cases, the wise elder (presumably the ancestor) is located precisely near the tree, identified by its image.

According to our hypothesis, the tree in the Armenian singing game is an image of the Tree of Life or the World Tree, which represents the cosmic order. The tree is the apricot (as one of the symbols of Armenia). The image of the Tree of Life together with the grandmother, the grandfather, and the grandchild suggests that there be also an image of the family tree. The three-stage system of the World Tree consists of the lower part – other world, the middle part (the tree trunk) – the earthly reality, and the upper part – the heavenly kingdom. To this, we add the semantic correspondences, including *past – present – future* and *ancestors – current generation – future generation*. There are also symbolic equivalents of the animal world: in the upper part of the World Tree there are birds, in the middle – ungulates, in the lower part – reptiles and rodents [39. P. 398–400]. The World Tree, which portrays the idea of conception and fertility, as well as the process of soul incarnation, can also be represented in an inverted version – the roots are at the top, the crown is on the ground. Accordingly, it is possible to replace ancestors and generations [39. P. 400–401].

¹ “Ծափիկ-ծափիկ, ծափ նաներով, / Փլավ կեփեմ պղուտկրներով, / Գըսալ չղկա, լավաշ չղկա, / Մենք կուտենք մատվներով” [“Tsap’ik tsapi’ik tsap’ nenerov, / Plav kep’em putkenerov, / Gyal cheka, lavash cheka, / Menqa kutenq matvnerov”].

The episode in which the grandchild draws a hare under a tree symbolizes fruit-fertility, generation, and continuation through offspring, Easter, and renewal. In ancient Chinese art, the hare symbolized longevity and immortality and was portrayed as sitting under the Tree of Life, concocting the elixir of immortality [40. P. 184]. It also symbolized the cycle of death and rebirth, and life that has passed through the fire of sacrifice and death.

Manifestations of the eternal struggle between life and death are the images of the Slavic Koshchei – the sovereign of the kingdom of death – and the life that defeated him, some of the symbols of which are the ocean-sea, an island (in some versions – Black Mountain), an oak tree growing there, a hare in the box under an oak tree, a duck inside a hare, an egg inside a duck [39. P. 629].

In the Western spiritual tradition, the hare is a symbol of light, new life, and Easter. It was a sacred animal of the Old German goddess of spring, the awakening of nature, and Eostra, or Ostara, – a Germanic Goddess of spring and dawn. Some elements of the Eostra cult (for example, the custom of painting Easter eggs, the symbol of the hare) were subsequently transmitted to the system of Western European customs and symbols of Christian Easter. According to the Benedictine monk Beda the Venerable, the names of Easter in English and German (das Ostern) are associated with Eostra. According to the legend, painting Easter eggs is an analogue of Eostra's giving color and prosperity to the world in the spring. Her sacred animal is the hare – the symbol of fertility, who brings these painted eggs to children. Catholics have preserved this function of the Easter hare in the system of Easter customs [41. P. 13–45]. The following system of symbols is manifested here: the awakening of nature – hare – fertility – egg – children – a new beginning.

In his treatise on the relationship between faith and deeds, Armenian philosopher, theologian and teacher, Saint of the Armenian Apostolic Church Grigor Tatevatsi (1346–1409) compares a rabbit and a hare with people who have faith, but are negligent in doing good deeds (weak as a rabbit) because of sins. As a rabbit takes refuge in rocks, so the weak – students and youth – take refuge in “rocks”, i.e. they should trust the virtuous – wise teachers and elders, and people should trust the priests. Young people who have not knelt at the feet of the elders become easy prey for Satan [42. P. 110–111]. In this interpretation, the singing game under

consideration reveals the following links: tree – elder, hare – young (child) – grandchild, who draws a hare under a tree – at the feet of the elder¹.

In his valuable study *The Art of Armenian Ornament*, A. Mnatsakanyan thoroughly examines the symbolism of the Tree of Life [43], the ornamental images of which contain *pestle-fruit*, *grain-egg* ideograms, where the images of *parents-couples – people, animals or plants*, often – *cub, child* or *fetus* are intertwined. In some cases, a gradual sequence of the genus, family, or parents and their children is represented through the trunk of the Tree of Life. One of the ornaments depicts a grain – an egg ideogram, on which there is a pair of hares, and the Tree of Life rises on their ears (Fig. 1).

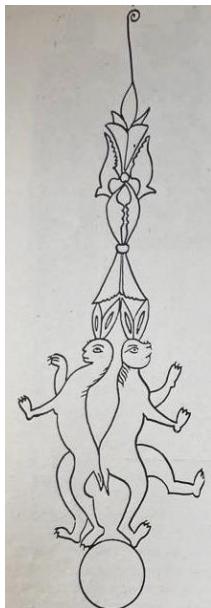


Fig. 1. A grain-egg ideogram, with a pair of hares, and the Tree of Life rising on their ears. The painting is taken from the Gospel of 1304 (Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts (Matenadaran) in Yerevan, manuscript #3722, Nakhchivan, the scribe Hakob, illustrator – clergyman Simeon, Sheet 303b) [42. P. 218]

Other samples of the Tree of Life and the hare portray the hare and the ornament as the plant, the symbolic and semantic field of fertility. Among the noteworthy examples are the decoration on the book pages of the

¹ Tumanyan's poem "The Old Blessing" describes the following picture: under a green huge oak tree, the giants – grandfathers and fathers are sitting, and children are standing in front of them with their heads uncovered, their hands humbly laid on their hearts.

Gospel of 1053 with drawings depicting a vault with columns (Fig. 2), as well as several other ornaments (Fig. 3–7).

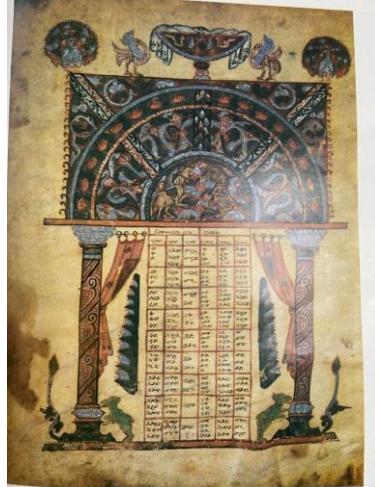


Fig. 2. Decoration on the pages of the Gospel of 1053 with drawings depicting a vault with columns [44. Picture 1, Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts (Matenadaran) in Yerevan, manuscript #3793, Sandghkavank, artist Hovhannes Sandhkavanktsi, Sheet 1b]. Hares are portrayed at the base of the columns



Fig. 3. [44. Picture 38]



Fig. 4. [44. Picture 49]

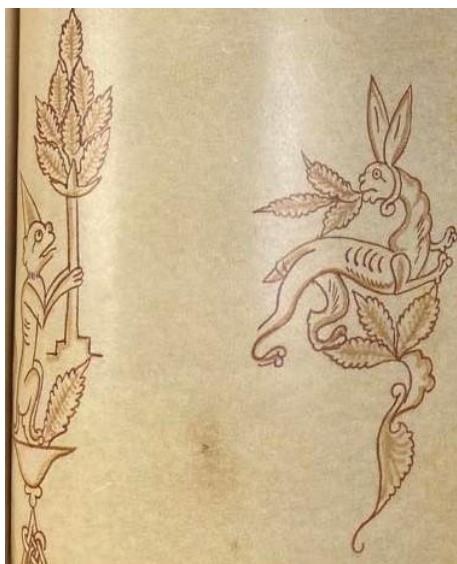


Fig. 5. [44. Picture 43]



Fig. 6. [44. Picture 75]



Fig. 7. [44. Picture 73]

In the last drawing, a bird is portrayed in the upper part of the plant, while a hare – in the lower part. Let us remember that the World Tree consisted of three parts, each with a corresponding animal.

Conclusion

Thus, based on the example of the fairy tale *Barekendant*, the singing game *Tsapik, Tsapik, Tsirani* and the mentioned samples of the Armenian ornament, we can conclude that many manifestations of ancient beliefs and ideas in the form of certain sign systems have been preserved in the Armenian national culture. In their turn, these manifestations have been reflected in fiction, which implies a separate study.

According to our interpretative hypothesis, the examined fairy tale (both folk version and adaptation) demonstrate a specific sign system that manifests age-old ideas and rituals, related to the cult of ancestors, communication with other world, sacrifices, Barekendant – Lent – Easter sequence and, thus, the ontological formula for renewal of eternal life. The elements of this symbolic system are the following: objects that are sent to other world (sacrificed) – butter and rice, bread, gruel, clothing or cloth, money or gold coin; symbolic representatives of other world are strangers; images and objects in the singing game *Tsapik, Tsapik, Tsirani* – grandmother cooking dinner – grandfather chopping wood – tree – grandchild drawing a hare. These actions can be interpreted as those of sympathetic magic, aimed at achieving fertility. Touching with palms, expressed in the signing game in the form of a soft clap, is an analogue of communication. In ancient times, Barekendant was also a holiday of the cult of ancestors, aimed at ensuring the re-awakening and fertility in this world with the help of deceased ancestors. For this purpose, a sacrifice was made – descendants allocated a share from their property for their ancestors and sent it to other world. In the singing game, Grandma and Grandpa are ancestors, and Grandchild is a descendant, a new fruit. The Tree (Tree of Life, ancestral tree) represents an image of generational change, unity of ancestors and descendants, an ongoing process of fruiting and renewal. A specific sign system is also a chain of Grandmother – Grandfather – Grandchild: Grandmother Utis with a ladle in her hand embodies Barekendant, Grandfather Pas with a baton-axe-grafting knife in his hand is Great Lent, and Grandchild is Easter. The hare is a symbol of fertility, which adjoins the image of the grandchild.

References

1. Abrahamyan, S. (ed.) (1973) *Hay zhoghovrdakan heqiatner* [Armenian folk tales]. Vol. 6. Yerevan: Academy of Sciences of the Armenian SSR.
2. Tumanyan, H. (1994) *Erkeri liakatar zhoghovatsu 10 hatorov* [The complete works in 10 volumes]. Vol. 5. Yerevan: Academy of Sciences of RA.
3. Naumenko, G. (2001) *Russkie narodnye detskie pesni i skazki s napevami* [Russian folk children's songs and fairy tales with melodies]. Moscow: Tsentrpoligraf.
4. Afanasev, A.N. (1985) *Narodnye russkie skazki v trekh tomakh* [Russian National Fairy Tales in three volumes]. Vol. 3. Moscow: Nauka.
5. Serkova, T.F. (ed.) (1989) *Albanskie narodnye skazki* [Albanian folk tales]. Translated from Albanian. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. [Online] Available from: http://maxima-library.org/knigi/genre/b/534925?format=read#TOC_400000000012620
6. Ivanova, I. (ed.) (1990) *Cheské i slovenské narodnye skazki* [Czech and Slovak folk tales]. Translated from Czech and Slovak. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
7. Simyan, T. (2019) Musical and carnival space of old Tiflis (by the example of Vano Khojabekyan, Vagharsheg Elibekyan, Agasi Avazyan). *ПРАЭХМА. Problemy vizual'noy semiotiki – ПРАЭХМА. Journal of Visual Semiotics*. 2 (20). pp. 63–80. (In Russian). doi: 10.23-951/2312-7899-2019-2-63-80
8. Simyan, T. (2020) Kreolizovannye teksty Starogo Tiflisa na primere Pirosmani, Elibekyan, Ayvazyan [Creolized texts of Old Tiflis on the example of Pirosmani, Elibekyan, Ayvazyan]. *Kritika i semiotika – Critique and Semiotics*. 2. pp. 256–285. (In Russian). doi: 10.25205/2307-1737-2020-2-256-285
9. Makaryan, A., Soghoyan, A. & Sharuryan, H. (2022) Nikolay Gogol and Raphael Patkanyan: The Philosophy of Horror. *Wisdom*. 2S (3). pp. 112–123. doi: 10.24234/wisdom.v3i2.784
10. Kavanagh, D. & Miscione, G. (2019) Carnival in the global village: Re-imagining information infrastructures. *Information Society*. 35 (5). pp. 299–313. doi: 10.1080/01972243.2019.1647321
11. Simonyan-Meliqyan, L. (2007) *Tomarayin tsisashar* [Calendar ritual]. Yerevan: Academy of Sciences of the ASSR.
12. Niekrzyn, Y. (2014) The Elementary Forms of Carnival: Collective Effervescence in Germany's Rhineland. *Canadian Journal of Sociology-Cahiers Canadiens de Sociologie*. 93 (4). pp. 643–665. doi: <https://doi.org/10.29173/cjs19002>
13. Popova, E. (2019) Maslenitsa (“Butter Week”) in the Folk Calendar of the Besermen: Temporal, Spatial and Nutritional Parameters. *Ezhegodnik Finno-Ugrskikh Issledovanii – Yearbook of Finno-Ugric Studies*. 12 (4). pp. 697–710. doi: 10.35634/2224-9443-2019-13-4-697-710
14. Morgunova, O. (2021) Collective Work and Recreation in the Mirror of Russian Folk Chrononymy. *Voprosy onomastiki – Problems of Onomastics*. 18 (1). pp. 177–194. (In Russian). doi: 10.15826/vopr_onom.2021.18.1.008

15. Seyranyan, L. (2020) Kerakri khorhrdabanutyuni' H. Tumanyani "Barekendan"” heqiatum [The symbolism of food in Tumanyan's fairy tale "Barekendan"]. *Kerang khmetsinq, I'zkheri'n hishetsinq. Hatsu khndiri'banahusakan ev heghinakayin heqiatum.* Theses of the 11th Conference on Fairy-Tale Studies. H. Tumanyan Museum, December 26–27, 2020. Yerevan, p. 30.
16. Ayvazyan, H. (2002) *Qristonya Hayastan hanragitaran* [Christian Armenia, Encyclopedia]. Yerevan: [s.n.].
17. Odabashyan, A. (1978) Amanory haykakan zhoxovrdakan tonatsuytsum [New Year in the Armenian folk calendar of holidays]. In: *Haykakan azgagrutyun ev bana-husutyun* [Armenian ethnography and folklore]. Vol. 9. Yerevan: Academy of Sciences of the Armenian SSR.
18. Ormalyan, M. (1957) *Tsisakan bararan* [Ritual dictionary]. Antelias-Lebanon: Armenian Catholicosate of the Great House of Cilicia.
19. Tommasi, Ch.O. (2005) *Orgy: Orgy in the Ancient Mediterranean World*. [Online] Available from: <https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/orgy-orgy-ancient-mediterranean-world>.
20. Kharatyan-Araqelyan, H. (2005) *Haykakan zhoghovrdakan tonery* [Armenian folk holidays]. 2nd ed. Yerevan: Zangak-97.
21. Zelenin, D. (1991) *Vostochnoslavyanskaya etnografiya* [Eastern Slavic Ethnography]. Moscow: Nauka.
22. Sokolova, V. (1979) *Vesenne-letnie kalendarnye obryady russkikh, ukrainstev i belorusov 19 – nachala 20 veka* [The spring-summer calendar rites of Russians, Ukrainians, and Belarusians of the 19th – early 20th centuries]. Moscow: USSR National Academy of Sciences.
23. Aghayan, E. (1976) *Ardi hayereni batsatrakan bararan* [Explanatory Dictionary of the Modern Armenian Language]. Vol. 2. Yerevan: Hayastan.
24. Propp, V. (1995). *Russkie agrarnye prazdniki* [Russian agrarian holidays]. St. Petersburg: Terra-Azbuka.
25. Galkovsky, N. (1916) *Bor'ba khristianstva s ostatkami yazychestva v drevney Rusi* [The struggle of Christianity with the remnants of paganism in ancient Russia]. Vol. 1. Kharkiv: Diocesan Printing House.
26. Dilanyan, A. (2011) *Hogehangsti khorhrdabanut'yune* [The sacrament of the memorial service]. Yerevan: [s.n.].
27. Nurijanyan, M. (2015) *Inch e anvanakan hogehatse yev inch e petq anel dra hamar* [What is a wake and what should be done for this?]. [Online] Available from: <https://168.am/2015/12/04/569767.html>
28. Anon. (1868) *Detskie pesni* [Songs for children]. Moscow: Bakhmetev.
29. Agranovich, S. & Berezin, S. (2005) *Homo amphibolos. Chelovek dvusmyslennyj. Arkheologiya soznaniya* [Homo Amphibolos: An Ambiguous Man. The Archaeology of Consciousness]. Samara: Bahrankh-M.
30. Agranovich, S. & Stefansky, E. (2003) *Mif v slove: prodolzhenie zhizni (ocherki po mifologiyike)* [Myth in the Word: The Continuation of Life (Essays on Mytholinguistics)]. Samara: Samara Academy for the Humanities.

31. Lisovoy, N. (2012) *Otkroenie Svyatoy Zemli. Putevoditel* [Revelation of the Holy Land. A Travel Guide]. Moscow: Dar.
32. Anon. (n.d.) *Stikhi i pesni dlya detey* [Poems and songs for children]. [Online] Available from: <http://lel.khv.ru/poems/resultik.phtml?id=181&back=%2Fpoems%2Fpoems.phtml%3Fctg%3D20>
33. Gliori, D. (2000) *The Dorling Kindersley Book of Nursery Rhymes*. New York: Dorling Kindersley.
34. Opie, I. & Opie, P. (1977) *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford: The Clarendon Press.
35. The Ararat Patriarchal Diocese of the Armenian Apostolic Church. (n.d.) *Barekendani toni masin* [About the Barekendan holiday]. [Online] Available from: <https://www.qahana.am/post/352>
36. Bdoyan, V. (1983) *Hay zhoghovrdakan khagher* [Armenian folk games]. Vol. 3. Yerevan: Academy of Sciences of the Armenian SSR.
37. Alishan, Gh. (2002) *Hayots hin havatq kam hetanosakan kron* [Ancient Armenian Faith or Pagan Religion]. Yerevan: Hrazdan.
38. Frazer, J. (1922) *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. New York: Macmillan.
39. Tokarev, S.A. (ed.) (1987) *Mify narodov mira* [Myths of the Peoples of the World]. Vol. 1. Moscow: Sovetskaya Entsiklopedia.
40. Vovk, O. (2008) *Entsiklopediya znakov i simvolov* [Encyclopedia of Signs and Symbols]. Moscow: Veche.
41. McCoy, E. (2002) *Ostara, Customs, Spells & Rituals for The Rites of Spring*. Minnesota: Llewellyn Publications St. Paul.
42. Tatevatsi, G. (1741) *Girq qarozut'yan vor kochi Dzmeran hator* [A Book of Sermons Called the Winter Volume]. Constantinople: [s.n.]
43. Mnatsakanyan, A. (1953) *Asatur. Haykakan zardarvest* [The Art of Armenian Ornament]. Yerevan: Academy of Sciences of the Armenian SSR.
44. Abgarian, G. (ed.) (1996) *Haykakan manrankarchutyun. Kendanazarde* [Armenian Miniature Art: Ornaments with Animals]. Yerevan: Anahit.

Information about the authors:

L.B. Seyranyan, Cand. Sci. (Philology), leading researcher, Institute of Literature named after Manuk Abeghyan of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia (Yerevan, Republic of Armenia); associate professor, Yerevan State University (Yerevan, Republic of Armenia). E-mail: lilitseyranyan73@gmail.com

A.V. Soghoyan, Cand. Sci. (Philology), researcher, Institute of Literature named after Manuk Abeghyan of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia (Yerevan, Republic of Armenia); lecturer, Yerevan State University (Yerevan, Republic of Armenia). E-mail: astghik.soghoyan1994@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

Информация об авторах:

Сейранян Л.Б. – канд. филол. наук, ведущий научный сотрудник Института литературы имени Манука Абегяна Национальной Академии Наук Республики Армения, доцент Ереванского государственного университета (Ереван, Республика Армения). E-mail: lilitseyranyan73@gmail.com

Согоян А.В. – канд. филол. наук, научный сотрудник Института литературы имени Манука Абегяна Национальной Академии Наук Республики Армения, лектор Ереванского государственного университета (Ереван, Республика Армения). E-mail: astghik.soghoyan1994@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The article was accepted for publication 11.01.2024.

Статья принята к публикации 11.01.2024.

Научная статья

УДК 82.091+821.14

doi: 10.17223/24099554/21/2

Надписи к миниатюрам Покаянного канона и их источники в тексте Лествицы Иоанна Синайского

Татьяна Георгиевна Попова

*Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, Калининград,
Россия, lestvic@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена малоизученному произведению византийской гимнографической литературы XI в. – Покаянному канону, созданному анонимным автором по мотивам Слова 5 Лествицы (О покаянии). Канон представляет собой тематическое и структурное единство 32 троепарей, миниатюр и надписей к ним. Надписи к 25 миниатюрам Канона имеют параллели в тексте Лествицы. В статье опубликованы тексты надписей к миниатюрам (по шести греческим рукописям) и параллельные фрагменты Лествицы, проведен текстологический анализ, выявлены библейские цитаты и высказано предположение о том, что автор Канона в надписях к миниатюрам цитировал Лествицу по памяти.

Ключевые слова: Лествица Иоанна Синайского, Покаянный канон, византийская гимнография, древнегреческий язык, библейские цитаты

Источник финансирования: Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда (проект № 22-18-00005 «Иконография и агиография Лествицы Иоанна Синайского»).

Для цитирования: Попова Т.Г. Надписи к миниатюрам Покаянного канона и их источники в тексте Лествицы Иоанна Синайского // Имагология и компаративистика. 2024. № 21. С. 31–51. doi: 10.17223/24099554/21/2

Original article

doi: 10.17223/24099554/21/2

Inscriptions to the miniatures of *The Penitential Canon* and their sources in *The Ladder of Divine Ascent* by John Climacus

Tatiana G. Popova

*Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation,
lestvic@mail.ru*

Abstract. The article focuses on an understudied work of Byzantine hymnographic literature of the 11th century *The Penitential Canon* by an anonymous writer based on Homily 5 of *The Ladder* (“On painstaking and true repentance, which constitutes the life of the holy convicts; and about the Prison”). *The Canon* is a thematic, stylistic and structural unity of 32 troparia, miniatures, and inscriptions to them. This unity allows assuming that the creator of the troparia and the inscriptions for the miniatures and the artist who painted the miniatures was one and the same person. The texts of the troparia in *The Canon* do not have any links with the text of *The Ladder*, while the texts of the inscriptions to the miniatures in *The Canon* have indirect links with *The Ladder*: out of 32 inscriptions to the miniatures, 25 have parallels to *The Ladder*. The article contains the texts of the inscriptions to the miniatures (based on 6 Greek manuscripts) and parallel fragments of *The Ladder*. The absence of parallels in *The Ladder* to the 7 troparia of *The Canon* can be explained by the functional load of these troparia framing the text of *The Canon*. At the same time, 3 fragments of *The Ladder* refer to two different troparia of *The Canon*. This phenomenon can be explained by the fact that, while working, the creator of *The Canon* was guided not by the literal adherence to *The Ladder*, but by the spirit and atmosphere of the fragments describing the life of voluntary prisoners (“of the holy convicts”) in the monastery prison. The article reveals 6 citations from the texts of *The Holy Scriptures* that are included in *The Ladder* and through it in *The Canon* (in the inscription to the miniatures 5, 15, 17, 18). The lexical arrangement of these quotations in the *The Ladder* and the inscriptions to the miniatures in *The Canon* is different. The texts of *The Ladder* and the inscriptions to the miniatures of *The Canon* have significant differences in lexical composition. There are no direct quotations from *The Ladder* in the texts of the inscriptions to the miniatures. Identical word forms are rare in compared published fragments. The totality of textual and linguistic signs implies that the author of *The Penitential Canon* quoted *The Ladder* from memory, which

confirms the phenomenal talent of the unknown Byzantine hymnographer of the first half of the 11th century.

Keywords: *The Ladder of Divine Ascent* by John Climacus, *The Penitential Canon*, Byzantine hymnography, Ancient Greek, Biblical quotations

Financial Support: The research is supported by the Russian Science Foundation, Project No. 22-18-00005: Iconography and Hagiography of *The Ladder of Divine Ascent* by John Climacus.

For citation: Popova, T.G. (2024) Inscriptions to the miniatures of *The Penitential Canon* and their sources in *The Ladder of Divine Ascent* by John Climacus. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 21. pp. 31–51. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/21/2

Покаянный канон (Κανὼν κατανυκτικὸς τὴν ἱστορίαν διαλαμβάνων τῶν ἐν τῇ κλίμακι ἀγίων καταδίκων οὐ δὲ ἀκροστιχίς, ΠΕΝΘΟΥΣ ΕΝΑΡΓΟΥΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΝΟΙΑΣ ΤΥΠΟΣ), далее – Канон, представляет собой одно из малоизученных произведений византийской гимнографической литературы. Древнейшая рукопись Канона (BAR gr. 1294) датируется второй половиной XI в. [1. С. 252], поэтому время написания Канона можно гипотетически определить как первую половину – середину XI в. Без преувеличений Канон является гениальным произведением анонимного автора: он построен по принципу акrostиха, каждый тропарь имеет строгую, не повторяющуюся в других тропарях силлабическую схему, и каждый тропарь сопровожден миниатюрой, иллюстрирующей его содержание, а каждой миниатюре сопутствует надпись, поясняющая эту миниатюру. В Каноне 9 песен (1, 3–9, вторая песнь отсутствует во всех известных рукописях), каждая песнь содержит 4 тропаря, – таким образом, общее количество тропарей, миниатюр и надписей составляет 32. «Ассоциация гимнографического канона со строго определенным визуальным рядом представляет собой уникальное явление» в византийской культуре; «каноны никогда не иллюстрировались, за исключением всего двух (Покаянного и “На исход души”») [2. С. 57].

Честь открытия Канона принадлежит Дж.Дж. Тикканену, обнаружившему его в рукописи Vat. gr. 1754 [3]. Две рукописи Канона обнаружены в Национальной библиотеке Греции А. Делатте [4]. Миниатюрам Канона уделено место в искусствоведческой монографии Дж.Р. Мартина [5. С. 128–149]. Бухарестские рукописи с текстом

Канона введены в научный оборот И. Барнеа [6, 7]. Важный этап изучения Канона связан с сербским ученым Дм. Богдановичем, обнаружившим славянский перевод Канона в двух хилендарских сборниках [1]. Последним крупным вкладом в дело изучения Канона стала статья Т. Авнера, обнаружившего в Хайфе два листа вышеупомянутой древнейшей рукописи Канона [8]. Благодаря усилиям названных ученых были введены в научный оборот 10 греческих иллюминированных рукописей с текстом Канона. В последние десятилетия Канон оказался обойден вниманием византинистов. Монографических исследований, посвященных ему, нет.

В истории изучения Канона и его рукописей остается еще много невыясненных вопросов. Например, неясно место Канона в литургическом цикле византийской церкви; можно только предположить, что он пелся или читался во время Великого Поста. Не исследовано развитие иконографических традиций отдельных миниатюр. Очевидно, что с течением времени увеличивается количество изображенных монахов во всех сюжетах цикла. Миниатюры в рукописях Канона имеют значительные разнотечения (например, на некоторых рисунках отчетливо видно изображение ребенка (! – Т.П.), на некоторых имеются элементы растительного мира, на некоторых изображен райский сад); изучение этих разнотечений может быть интересной перспективой для искусствоведческого анализа. Не менее интересно проследить развитие иконографической традиции изображений монашеских подвигов в русском искусстве. Большинство сюжетов миниатюр Канона отразилось в циклах «Монашеские подвиги» на русских иконах, в миниатюрах русских рукописей, на фресках и на гравюрах (это, например, такие сюжеты, как «Изнурение себя голодом», «Стояние на жаре», «Заковывание себя в кандалы» и др.), однако русское изобразительное искусство развивалось дальше в направлении, указанном автором Канона, и доказательством этому может служить появление в названных циклах сюжетов, отсутствующих в византийских рукописях (например, «Ношение колючей одежды», «Завещание оставить тело без погребения на съедение зверям» и др.)¹.

¹ Изображения сюжетов названного цикла в произведениях русского искусства разных жанров размещены автором этих слов на Интернет-сайте art-of-scala.ru (08.02.2023).

Филологическое направление исследования Канона заключается в выявлении связей между текстами Канона и Лествицы. Как было упомянуто выше, тропарь, миниатюра и надпись к ней составляют единое целое, три элемента которого (тропарь, миниатюра и надпись) были созданы, предположительно, одновременно одним человеком – поэтом и художником. 32 тематически и семантически единых фрагмента Канона замыкаются в цикл. По справедливому замечанию Дм. Богдановича, данный цикл возник как результат творческого порыва (вдохновения) анонимного автора [1. С. 262-263], и это вдохновение было вызвано красочными, эмоциональными описаниями жизни подвижников, желающих быть заключенными для покаяния в монастырскую тюрьму (Лествица, Слово 5, «О покаянии»)¹; эта тюрьма (или, в русском переводе, «темница») находилась в одном из монастырей близ Александрии, название которого Лествичник умалчивает².

Тексты тропарей Канона явных связей с текстом Лествицы не обнаруживают, в то время как тексты надписей к миниатюрам имеют очевидные параллели в тексте Лествицы. Авторы вышеназванных исследований в ряде случаев называли конкретное место в тексте Лествицы, с которым может быть связан сюжет той или иной миниатюры, однако эти наблюдения носят разрозненный и единичный характер, в них содержатся ошибки и неточности, а главное – тексты надписей к миниатюрам Канона и их параллелей в Лествице еще не были опубликованы синоптически.

Задачей настоящей статьи является публикация выявленных в Лествице источников текстов надписей к миниатюрам Канона. Фрагменты Лествицы цитируются по изданию ранней греческой версии: *Climaci Joannis Scala paradisi. Patrologiae cursus completus. Series graeca, ed. J.P. Migne. T. 88. Col. 631–1210. Parisiis, 1860*, далее – PG.

Тексты надписей Канона публикуются по следующим рукописям:
BAR gr. 1294: cod. 1294, собрание греческих рукописей Библиотеки Румынской академии наук (Biblioteca Academiei Române),

¹ См. об этом подробно: [9]. Публикацию Слова 5 Лествицы и предварительные замечания к описанию иконографической традиции цикла «Монашеские по-двиги» в русском искусстве см. в статье: [10].

² См. об этом: [11. С. 133-140].

Бухарест (11369)¹. Вторая половина XI века. Знакомство с рукописью по черно-белой фотокопии в издании: [7];

Vat. gr. 1754: cod. 1794, собрание греческих рукописей Апостольской библиотеки (Bibliotheca Apostolica Vaticana), Ватикан (68383). Конец XII – начало XIII в. Знакомство с рукописью по цветной фотокопии на сайте Ватиканской библиотеки, URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1754 (дата обращения: 08.02.2023);

EVE 1395: cod. 1395, собрание греческих рукописей Национальной библиотеки Греции (Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος), Афины (3691). XV в. Знакомство с рукописью по чёрно-белой фотокопии в издании [4];

Marc. gr. II 32: cod. II 32, собрание греческих рукописей библиотеки Марчиана (Biblioteca nazionale Marciana), Венеция (70194). XV в. Знакомство с рукописью de visu;

Marc. gr. II 44: cod. II 44, собрание греческих рукописей библиотеки Марчиана (Biblioteca nazionale Marciana), Венеция (70206). XVI в. Знакомство с рукописью de visu;

Sin. gr. 427: cod. 427, собрание греческих рукописей монастыря св. Екатерины (Sacred Autonomous Royal Monastery of Saint Katherine), Синай (58802). XVII в. Знакомство с рукописью по черно-белой копии на сайте Библиотеки Конгресса. URL: <https://www.loc.gov/resource/amedmonastery.00279380496-ms/?sp=1&st=image> (дата обращения: 08.02.2023).

BAR gr. 1294 является неполной, а в Vat. gr. 1754 нарушен порядок следования миниатюр Канона (возможно, в результате ошибки при переплете). В нашей публикации реконструирован верный порядок следования миниатюр в названных рукописях.

Миниатюры рукописей BAR gr. 1294, Vat. gr. 1754, Sin. gr. 427, EVE 1395 введены в научный оборот в названных выше публикациях в черно-белом воспроизведении, см.: [3–5, 7]. С миниатюрами венецианских рукописей Канона по цветным фотографиям, сделанным автором этих строк, можно познакомиться на Интернет-сайте «Иконография и агиография Лествицы Иоанна Синайского» (дата обращения: 11.02.2023): <https://art-of-scala.ru/marc-gr-ii-32> (Marc. gr. II 32) и <https://art-of-scala.ru/marc-gr-ii-44> (Marc. gr. II 44).

¹ Здесь и далее в скобках указан индекс рукописи в базе данных Pinakes (дата обращения: 08.02.2023).

В отношении связей с текстом Лествицы миниатюры Канона делятся на две группы: 1) миниатюры, надписи к которым имеют параллели в тексте Лествицы (их всего 25), 2) миниатюры, надписи к которым не имеют параллелей в тексте Лествицы (их всего 7).

1. Миниатюры, надписи к которым имеют параллели в тексте Лествицы

1.1. Миниатюра 2 (песнь 1, тропарь 2): BAR gr. 1294, 1v, Vat. gr. 1754, 4r, Marc. gr. II 32, 202v, Marc. gr. II 44, 180v, Sin. gr. 427, 1v, EBE 1395, 1v: Группа осужденников (в EBE 1395 – 13), стоящих неподвижно всю ночь до утра (в Marc. gr. II 32 и EBE 1395 у одного из них на руках ребенок); с ними два старца с посохами (игумены). В EBE 1395 с небес благословляет Божия десница.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι παννύχιοι μέχρι πρωΐας ἰστάμενοι αἱθριοι, τοὺς πόδας ἔχοντες ἀκινήτους· καὶ τῷ ὑπνῳ κατακλώμενοι, καὶ [μὴ δὲ μίαν]¹ [ἄνεσιν]² ἔαυτοῖς, χαριζόμενοι μᾶλλον μὲν οὖν καὶ ἔαυτοὺς ἐπιπλήττοντες [ἀτιμίαις]³.

Параллель в тексте Лествицы: Τοὺς μὲν τῶν ὑπευθύνων ἐκείνων τῶν ἀνευθύνων παννυχὶ μέχρι πρωΐας ἰσταμένους αἱθρίους, τοὺς πόδας ἀκινήτους ἔχοντας, καὶ τῷ ὑπνῳ ἐλεεινῷς κατακλονουμένους⁴ τῇ βίᾳ ταύτης τῆς φύσεως, καὶ μηδεμίαν ἀνάπαυσιν αὐτοῖς χαριζόμενους, ἀλλ’ ἔαυτοὺς ἐπιπλήσσοντας καὶ ἀτιμίαις καὶ ὑβρεσι διωπνίζοντας PG. T. 88. Col. 765A⁵.

1.2. Миниатюра 3 (песнь 1, тропарь 3): BAR gr. 1294, 2r, Vat. gr. 1754, 4v, Marc. gr. II 32, 203r, Marc. gr. II 44, 181r, Sin. gr. 427, 2r, EBE 1395, 2r: Группа осужденников умиленно взирает на небеса, ожидая оттуда помощи; Божия десница из облака благословляет.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι εἰς οὐρανὸν ἐλεεινῷς ἀτενίζουσι καὶ τὴν ἐκεῖθεν βοήθειαν, μετὰ θρήνων ἐπικαλοῦνται.

¹ EBE 1395, 1v: μηδεμίαν.

² Marc. gr. II 32, 202v, Marc. gr. II 44, 180v, EBE 1395, 1v: ἄναισιν.

³ EBE 1395, 1v: ἀτιμίες.

⁴ Лексема κατακλονέω отсутствует в исторических словарях древнегреческого языка (Lampe, Liddel–Scott, Sophocles, Chantraine).

⁵ Ср.: параллель в тексте Лествицы к миниатюре 24.

Параллель в тексте Лествицы: ἄλλους εἰς οὐρανὸν ἐλεεινῶς ἀτενίζοντας, καὶ τὴν ἐκεῖθεν βοήθειαν μετ' ὁδυρμῶν καὶ βοῶν ἐπικαλουμένους PG. T. 88. Col. 765A.

1.3. Миниатюра 4 (песнь 1, тропарь 4): BAR gr. 1294, 2v, Vat. gr. 1754, 5r, Marc. gr. II 32, 203v, Marc. gr. II 44, 181v, Sin. gr. 427, 2v, EBE 1395, 2v: Группа осужденников со связанными руками (у некоторых руки связаны сзади, у некоторых – спереди), с печальными взорами, устремленными низ; Богородица обращается к Господу, благословляющему с небес в виде десницы.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι ὅπισθεν ἔαυτῶν τὰς χεῖρας ὡς κατάδικοι δῆσαντες, ἐν προσευχῇ ἰστανται, κλίνοντες τὰς ἔαυτῶν ὄψεις εἰς γῆν καὶ ἀναξίους ἔαυτοὺς λογιζόμενοι τῆς πρὸς τὰ ἄνω νεύσεως· καὶ οὐδὲ εἰπεῖν τὶ χάριν εὐχῆς τολμῶντες ὑπὲρ ὃν ἡ Θεοτόκος ποιεῖται δέησιν.

Параллель в тексте Лествицы: ἐτέρους ἐν προσευχῇ παρισταμένους, καὶ ὅπισθεν ἔαυτῶν καταδίκων δίκην τὰς χεῖρας συνδήσαντας εἰς γῆν τε τὸ σκοτεινὸν αὐτῶν πρόσωπον κλίναντας καὶ ἀναξίους ἔαυτοὺς τῆς εἰς οὐρανὸν ἀναβλέψεως καταδικάσαντας PG. T. 88. Col. 765A-B¹.

1.4. Миниатюра 5 (песнь 3, тропарь 1): BAR gr. 1294, 3r, Vat. gr. 1754, 5v, Marc. gr. II 32, 204r, Marc. gr. II 44, 182r, Sin. gr. 427, 3r, EBE 1395, 3r: Группа осужденников (в BAR gr. 1294 – 6, в Vat. gr. 1754, Marc. gr. II 32 – 10, в EBE 1395 – 11, в Marc. gr. II 44 – 13, в Sin. gr. 427 – 16), сидящих в скорбных позах *во вретище и пепле* (см.: *Мф 11, 21; Лк 10, 13; ср.: Иов 42, 6*).

Надпись к миниатюре: Οὗτοι ἐπ’ ἐδάφους σάκκον καὶ σποδὸν ἔαυτοῖς ὑποστρώσαντες, κάθηνται κλαίοντες καὶ τοῦ Θεοῦ περιπαθῶς δεόμενοι.

Параллель в тексте Лествицы: ἄλλους ἐν τῷ ἐδάφει ἐπὶ σάκκον καὶ σποδὸν καθημένους καὶ τῷ πρόσωπον τοῖς γόνασι καλύπτοντας, καὶ τῷ μέτωπον εἰς γῆν τύπτοντας PG. T. 88. Col. 765B.

1.5. Миниатюра 6² (песнь 3, тропарь 2): BAR gr. 1294, 4r, Vat. gr. 1754, 12r, Marc. gr. II 32, 204v, Marc. gr. II 44, 182v, Sin. gr. 427, 3v, EBE 1395, 3v: Группа стоящих монахов (в BAR gr. 1294 – 6, в Vat. gr. 1754,

¹ Ср.: параллель в тексте Лествицы к миниатюре 16.

² В BAR gr. 1294 – миниатюра 7, в Vat. gr. 1754 – миниатюра 18.

ЕВЕ 1395 и Marc. gr. II 32 – 7, в Marc. gr. II 44 – 8, в Sin. gr. 427 – 18); они бывают себя в грудь, воззывая прежнее состояние души.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι τὰ ἑαυτῶν στήθη διηγεκῶς τύπτοντες, τὴν ἑαυτῶν ψυχὴν καὶ ζωὴν ἀνακαλοῦνται.

Параллель в тексте Лествицы: ἐτέρους τὸ στήθος διὰ παντὸς τύπτοντας, καὶ τὴν ἑαυτῶν ψυχὴν καὶ ζωὴν ἀνακαλούμενους. PG. T. 88. Col. 765B.

1.6. Миниатюра 7¹ (песнь 3, тропарь 3): BAR gr. 1294, 3v, Vat. gr. 1754, 12v, Marc. gr. II 32, 205r, Marc. gr. II 44, 183r, Sin. gr. 427, 4r, EBE 1395, 4r: 7 (в BAR gr. 1294 – 5) монахов лежат на земле, омочая ее слезами; в Sin. gr. 427 – 5 монахов в положении ниц на земле, за ними – множество монахов, с надеждой взирающих на небеса.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι τὸ ἔδαφος τοῖς ἑαυτῶν δάκρυσι βρέχοντες, ἀπαράκλητοι μένουσιν.

Параллель в тексте Лествицы: Οἱ μὲν ἐν ἐκείνοις τὸ ἔδαφος τοῖς δάκρυσι ἔβρεχον PG. T. 88. Col. 765B.

1.7. Миниатюра 8² (песнь 3, тропарь 4): BAR gr. 1294, 4v, Vat. gr. 1754, 6r, Marc. gr. II 32, 205v, Marc. gr. II 44, 183v, Sin. gr. 427, 4v, EBE 1395, 4v: 9 (в BAR gr. 1294 – 7, в Sin. gr. 427 – 17) монахов стоят и, не имея слез, бывают сами себя; Богородица (в BAR gr. 1294 – Иисус) с небес протягивает им руку помощи.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι δακρύων ἀποροῦντες, ἑαυτοὺς κατακόπτουσιν· οὓς ἡ Θεοτόκος παρεγγυᾶται μὴ ἀπογνῶναι· ἀλλ᾽ ἐλπίδι τῇ πρὸς Θεὸν τὸν ἔλεον ἐφελκύσασθαι.

Параллель в тексте Лествицы: οἱ δὲ δακρύων ἀποροῦντες, ἑαυτοὺς κατέκοπτον PG. T. 88. Col. 765B.

1.8. Миниатюра 9³ (песнь 4, тропарь 1): BAR gr. 1294, 5r, Vat. gr. 1754, 6v, Marc. gr. II 32, 206r, Marc. gr. II 44, 184r, Sin. gr. 427, 5r, EBE 1395, 5r: Группа монахов (6, в BAR gr. 1294 – 4. в Sin. gr. 427 – 17) стоит перед игуменом (некоторые закрывают рты руками) и рыдает о своих душах, как о мертвых.

¹ В BAR gr. 1294 – миниатюра 6, в Vat. gr. 1754 – миниатюра 19.

² В Vat. gr. 1754 – миниатюра 6.

³ В Vat. gr. 1754 – миниатюра 7.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι τὰς ἔαυτῶν ψυχὰς ὡσανεὶ νεκροὺς προτιθέντες ὄλολύζουσι κοπτόμενοι, τὴν συνοχὴν τῆς ἔαυτῶν καρδίας μὴ φέροντες.

Параллель в тексте Лествицы: Οἱ μέν, ὡς ἐπὶ νεκροῖς ἐπὶ ταῖς ἔαυτῶν ψυχαῖς ὠλόλυζον, τὴν συνοχὴν τῆς καρδίας φέρειν μὴ ἴσχυοντες PG. T. 88. Col. 765B-C.

1.9. Миниатюра 10¹ (песнь 4, тропарь 2): BAR gr. 1294, 6r, Vat. gr. 1754, 7r, Marc. gr. II 32, 206v, Marc. gr. II 44, 184v, Sin. gr. 427, 5v, EBE 1395, 5v: Группа стоящих монахов (слева: в BAR gr. 1294 – 4, в Marc. gr. II 32 и EBE 1395 – 7, в Vat. gr. 1754 и Marc. gr. II 44 – 8, в Sin. gr. 427 – 17, и 1 справа); они, рыдая в сердце, удерживают рыдания в устах.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι τῷ στόματι τὸν τοῦ ὁδυρμοῦ ψόφον κωλύοντες², τῇ καρδίᾳ μόνῃ βρύχουσιν ἔστι δὲ ὅτε τὴν βίαν τῆς ὁδύνης μὴ φέροντες, αἰφνιδίως κράζουσιν.

Параллель в тексте Лествицы: οἱ δὲ τῇ καρδίᾳ ἔβρυχον καὶ τῷ στόματι τὸν ὁδυρμοῦ ψόφον διεκάλυπον PG. T. 88. Col. 765C.

1.10. Миниатюра 11³ (песнь 4, тропарь 3): BAR gr. 1294, 5v, Vat. gr. 1754, 7v, Marc. gr. II 32, 207r, Marc. gr. II 44, 185r, Sin. gr. 427, 6r, EBE 1395, 6r: Группа монахов (6, в BAR gr. 1294 – 4, в Sin. gr. 427 – 17) сидит на земле в задумчивости, непрестанно колебля головами.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι σύννονος ἐπ’ ἐδάφους καθήμενοι καὶ τὰς ἔαυτῶν διηνεκῶς κεφαλὰς κινοῦντες, ἐκ μέσης καρδίας βρύχουσιν.

Параллель в тексте Лествицы: ἄλλους καθημένους σύννονος εἰς γῆν νενευκότας, καὶ τὴν ἔαυτῶν κεφαλὴν ἀδιαλείπτως κινοῦντας, καὶ δίκην λεόντων, ἐκ μέσης καρδίας καὶ ὀνύχων βρύχοντας καὶ στένοντας PG. T. 88. Col. 765C.

1.11. Миниатюра 12⁴ (песнь 4, тропарь 4): BAR gr. 1294, 6v, Vat. gr. 1754, 8r, Marc. gr. II 32, 207v, Marc. gr. II 44, 185v, Sin. gr. 427, 6v: Группа стоящих монахов (6, в BAR gr. 1294 – 4, в Sin. gr. 427 – 15), находящихся в исступлении и нечувствительных ко всему земному; утешающая их Богородица, в рост.

¹ В Vat. gr. 1754 – миниатюра 8, в BAR gr. 1294 – миниатюра 11.

² EBE 1395: κωλύοντα.

³ В BAR gr. 1294 – миниатюра 10, в Vat. gr. 1754 – миниатюра 9.

⁴ В Vat. gr. 1754 – миниатюра 10.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι ὑπὸ τῆς ἄγαν ἀθυμίας ἔαυτῶν ἐκστάντες, ἀναίσθητοι πρὸς πάντα τὰ τοῦ βίου γεγόνασιν οἵς ἡ Θεοτόκος βοηθὸς πάρεστι τὰ σωτήρια συμβουλεύουσα.

Параллель в тексте Лествицы: τινας τῇ πολλῇ ἀδημονίᾳ γεγονότας ὅλους ἐσκοτισμένους, καὶ ὥσπερ ἀναισθήτους πρὸς πάντα τὰ τοῦ βίου τυγχάνοντας τῷ νοῖ λοιπὸν ἐν τῇ ἀβύσσῳ τῆς ταπεινώσεως καταδύσαντας PG. T. 88. Col. 765C.

1.12. Миниатюра 13¹ (песнь 5, тропарь 1): BAR gr. 1294, 7r, Vat. gr. 1754, 8v, Marc. gr. II 32, 208r, Marc. gr. II 44, 186r, Sin. gr. 427, 7r, EBE 1395, 7r: Группа монахов (в BAR gr. 1294 – 3, в Vat. gr. 1754, EBE 1395 и Marc. gr. II 32 – 4, в Marc. gr. II 44 – 5, Sin. gr. 427 – 17), которые, сидя на земле, плачут и скрывают лица между коленями.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι ἐπὶ ψιλοῦ τοῦ ἐδάφους καθήμενοι, τοῖς γόνασι τὰ πρόσωπα ἐπικαλύπτουσι καὶ δακρύουσιν.

Параллель в тексте Лествицы: καθημένους καὶ τὸ πρόσωπον τοῖς γόνασι καλύπτοντας PG. T. 88. Col. 765B.

1.13. Миниатюра 14² (песнь 5, тропарь 2): BAR gr. 1294, 7v, Vat. gr. 1754, 9r, Marc. gr. II 32, 208v, Marc. gr. II 44, 186v, Sin. gr. 427, 7v, EBE 1395, 7v: Множество осужденников (в BAR gr. 1294 – 4, в EBE 1395 – 9), лежа на земле, бывают целом в землю.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι πρηνεῖς κείμενοι, διηγεκῶς τὰ μέτωπα εἰς γῆν τύπτουσιν.

Параллель в тексте Лествицы: καὶ τὸ μέτωπον εἰς γῆν τύπτοντας PG. T. 88. Col. 765B.

1.14. Миниатюра 15³ (песнь 5, тропарь 3): BAR gr. 1294, 8r, Vat. gr. 1754, 9v, Marc. gr. II 32, 209r, Marc. gr. II 44, 187r, Sin. gr. 427, 8r, EBE 1395, 8r: Группа из 5 стоящих перед игуменом осужденников (в BAR gr. 1294 – группа из 4), они смердят стгнившими ранами тела (ср.: *Пс* 37, 6) и не заботятся о их врачевании.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι μωλώπων πεπλησμένοι, ἔαυτοὺς ἀνεπιμελήτους ἔδστι [μή δὲ μίαν]⁴ τῆς σαρκὸς ποιούμενοι πρόνοιαν.

¹ B Vat. gr. 1754 – миниатюра 11.

² B Vat. gr. 1754 – миниатюра 12.

³ B Vat. gr. 1754 – миниатюра 13.

⁴ EBE 1395, 8r: μηδεμίαν.

Параллель в тексте Лествицы: *προσόζοντας καὶ σεσημένους σώματος μώλωπας*, καὶ ἀνεπιμελήτους ὑπάρχοντας PG. T. 88. Col. 768B.

1.15. Миниатюра 16¹ (песнь 5, тропарь 4): BAR gr. 1294, 8v, Vat. gr. 1754, 10r, Marc. gr. II 32, 209v, Marc. gr. II 44, 187v, Sin. gr. 427, 8v, EBE 1395, 8v: Группа стоящих осужденников (в BAR gr. 1294 – 5, в Vat. gr. 1754, EBE 1395 и Marc. gr. II 32 – 9, в Marc. gr. II 44 – 10, Sin. gr. 427 – 16) со связанными руками (руки могут быть связаны или спереди, или сзади); они с надеждой смотрят на Богородицу; Богородица с небес протягивает им руку.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι τὰς χεῖρας δεσμεύσαντες συνεσταλμένοι καὶ γυμνοί, ἵστανται μόλις ἀναβλέψαι βραχύ τι πρὸς τὴν Θεοτόκον τολμῶντες καὶ ἰκετεύοντες.

Параллель в тексте Лествицы: ἐτέρους ἐν προσευχῇ παρισταμένους, καὶ ὅπισθεν ἔαυτῶν καταδίκων δίκην τὰς χεῖρας συνδήσαντας PG. T. 88. Col. 765A².

1.16. Миниатюра 17³ (песнь 6, тропарь 1): Vat. gr. 1754, 10v, Marc. gr. II 32, 210r, Marc. gr. II 44, 188r, Sin. gr. 427, 9r, EBE 1395, 9r: Группа осужденников (5, в Sin. gr. 427 – 18) сидит с чашами; они едят *pепел вместо хлеба* и пьют *воду, растворенную со слезами* (ср.: *Пс 101, 10*).

Надпись к миниатюре: Οὗτοι σποδὸν μὲν ἀντὶ ὄρτου ἐσθίουσι τὸ δὲ πόμα τοῦ ὄδατος, κλαυθμῷ κιρνῶσι καὶ [δάκρυσιν]⁴.

Параллель в тексте Лествицы: τὸ δὲ πόμα τοῦ ὄδατος μετὰ κλαυθμοῦ κιρνῶντας, καὶ σποδὸν καὶ τέφραν ἀντὶ ὄρτου ἐσθίοντας PG. T. 88. Col. 768B.

1.17. Миниатюра 18⁵ (песнь 6, тропарь 2): Vat. gr. 1754, 11r, Marc. gr. II 32, 210v, Marc. gr. II 44, 188v, Sin. gr. 427, 9v, EBE 1395, 9v: Сидящие осужденники (в Vat. gr. 1754, Marc. gr. II 32, EBE 1395, Marc. gr. II 44 – 4 (две пары), в Sin. gr. 427 – 16) с *прилипшими к плоти костями и иссохшие, как сено* (ср.: *Пс 101, 6; Пс 101, 12*).

¹ В Vat. gr. 1754 – миниатюра 14.

² Ср.: параллель в тексте Лествицы к миниатюре 4.

³ В Vat. gr. 1754 – миниатюра 15.

⁴ EBE 1395, 9r: δάκρυον.

⁵ В Vat. gr. 1754 – миниатюра 16.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι κεκολλημένα ἔχοντες τὰ ὄστα τῇ σαρκὶ καὶ ὥσεὶ χόρτος ἐξηραμένοι ἐπὶ συννοίᾳς ἐστήκασιν· ώς τῷ ἀδιαλείπτῳ πένθει [ἐξατονήσαντες]¹.

Параллель в тексте Лествицы: *κεκολλημένα ἔχοντας τὰ ὄστα τῇ σαρκὶ, καὶ αὐτὸὶ ὥσεὶ χόρτος ἐξηραμμένοι* PG. T. 88. Col. 768B-C.

1.18. Миниатюра 19² (песнь 6, тропарь 3): Vat. gr. 1754, 11v, Marc. gr. II 32, 211r, Marc. gr. II 44, 189r, Sin. gr. 427, 10r, EBE 1395, 10r: Группа стоящих осужденников (5, в Sin. gr. 427 – 15) с воспаленными и высунутыми, как у псов, языками.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι ἐν τῷ καύσωνι ἑαυτοὺς τιμωροῦσιν οἵς οἱ γλῶσσαι φλεγόμενοι, τοῦ στόματος ἔξω προβέβληνται.

Параллель в тексте Лествицы: Ἡν ἐν ἑκείνοις γλώσσαις φλεγομέναις ιδέσθαι, καὶ δίκτην κυνῶν τοῦ στόματος προβαλλομέναις οἱ μὲν ἐν τῷ καύσωνι ἑαυτοὺς ἐτιμώρουν PG. T. 88. Col. 768C.

1.19. Миниатюра 21 (песнь 7, тропарь 1): Vat. gr. 1754, 13v, Marc. gr. II 32, 212r, Marc. gr. II 44, 190r, Sin. gr. 427, 11r, EBE 1395, 11r: Группа стоящих осужденников (7, в Sin. gr. 427 две группы: 8 и 7) мучают себя холодом.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι ἐν τῷ ψύχει ἑαυτοὺς βασανίζουσι· καὶ τῷ παγετῷ πηγγύμενοι, τρέμουσιν.

Параллель в тексте Лествицы: οἱ δὲ ἐν τῷ ψύχει ἑαυτοὺς ἐβασάνιζον PG. T. 88. Col. 768C.

1.20. Миниатюра 22 (песнь 7, тропарь 2): Vat. gr. 1754, 14r, Marc. gr. II 32, 212v, Marc. gr. II 44, 190v, Sin. gr. 427, 11v, EBE 1395, 11v: Пять (в Sin. gr. 427 – семь) монахов мучают себя жаждой, выпивая мало воды.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι τῷ δίψῃ φλεγόμενοι, μικρὸν τοῦ ὕδατος ἀπογεύονται ὅσον μὴ ἐκ δίψης ἀποθανεῖν· καὶ [εὐθὺς]³ παύονται.

Параллель в тексте Лествицы: Ἔνιοι μὲν μικρὸν τοῦ ὕδατος ἀπογεύμενοι, ἐπαύοντο, ὅσον μόνον μὴ ἐκ δίψης ἀποθνήσκειν PG. T. 88. Col. 768C.

¹ Marc. gr. II 32, 210v, Sin. gr. 427, 9v: *ἐξατονίσαντα*.

² В Vat. gr. 1754 – миниатюра 17.

³ EBE 1395, 11v: *εὐθεῖς*.

1.21. Миниатюра 23 (песнь 7, тропарь 3): BAR gr. 1294, 9r, Vat. gr. 1754, 14v, Marc. gr. II 32, 213r, Marc. gr. II 44, 191r, Sin. gr. 427, 12r, EBE 1395, 12r: 5 монахов (в BAR gr. 1294 – 4, в Sin. gr. 427 – 10) изнуряют себя голодом.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι μικρὸν τοῦ ἄρτου μεταλαμβάνοντες, τοῦτον μακρὰν ἔαυτῶν ἀπορριπτοῦσιν ἀναξίους ἔαυτοὺς λογικῆς ἡγούμενοι βρώσεως, ὡς τὰ ἄλογα ἔργα πράξαντες.

Параллель в тексте Лествицы: οἱ δὲ τοῦ ἄρτου μικρὸν μεταλαμβάνοντες, τοῦτον τῇ χειρὶ μακρὰν ἀπέρριπτον, ἀναξίους ἔαυτοὺς λέγοντες λογικῆς βρώσεως, ὡς τὰ τῶν ἀλόγων ἔργα διαπράξαμένους PG. T. 88. Col. 768C-D.

1.22. Миниатюра 24 (песнь 7, тропарь 4): BAR gr. 1294, 9v, Vat. gr. 1754, 15r, Marc. gr. II 32, 213v, Marc. gr. II 44, 191v, Sin. gr. 427, 12v, EBE 1395, 12v: Группа монахов (7, в Sin. gr. 427 – 10) стоит безгласно и неподвижно; Богородица в рост стоит молится за них Сыну, Тот из облака благословляет.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι ύπὸ τῆς ἀθυμίας καταπονηθέντες, ἀφωνοὶ καὶ ἀκίνητοι ἵστανται εἰς γῆν τὸ ὅμμα ἐρείσαντες, ἀνθ' ὧν ἡ Θεοτόκος ποιεῖται δέησιν.

Параллель в тексте Лествицы: ἵσταμένους αἰθρίους, τοὺς πόδας ἀκινήτους ἔχοντας PG. T. 88. Col. 765A¹.

1.23. Миниатюра 25 (песнь 8, тропарь 1): BAR gr. 1294, 10r, Vat. gr. 1754, 15v, Marc. gr. II 32, 214r, Marc. gr. II 44, 192r, Sin. gr. 427, 13r, EBE 1395, 13r: Группа стоящих монахов (5, в BAR gr. 1294 – 4, в Sin. gr. 427 – 8) вопрошают друг друга о грехах.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι πρὸς ἀλλήλους διαποροῦσιν, καὶ ἔκαστος αὐτῶν τὸν πλησίον ἐπερωτᾷ.

Параллель в тексте Лествицы: Οἱ δὲ πολλάκις καὶ πρὸς ἀλλήλους διηπόρουν, καὶ ἔλεγον Ἀρα, ἀδελφοί ἀνύομεν; ἄρα τυγχάνομεν τῆς αἰτήσεως; ἄρα δέχεται πάλιν; ἄρα ἀνοίγει; PG. T. 88. Col. 769C.

1.24. Миниатюра 26 (песнь 8, тропарь 2): BAR gr. 1294, 10v, Vat. gr. 1754, 16r, Marc. gr. II 32, 214v, Marc. gr. II 44, 192v, Sin. gr. 427, 13v, EBE 1395, 13v: 5 осужденников (в BAR gr. 1294 и EBE 1395 – 4, в Sin. gr. 427 – 8) спрашивают умирающего брата о том, что он чувствует.

¹ Ср.: параллель в тексте Лествицы к миниатюре 2.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι ψυχορόαγοῦντα τινὰ ἐξ αὐτῶν περιίστανται ἐπ’ ἐδάφους ὑπτιον κείμενον καὶ τῇ συμπάθειᾳ καιόμενοι, ἐρωτῶσιν περιπαθῶς τὸν ἐκλείποντα.

Параллель в тексте Лествицы: Ὁπόταν γὰρ οἱ συγκατάδικοι τὸν προπορευόμενον τελειοῦσθαι μέλλοντα ἥσθοντο, ἔτι τοῦ νοὸς ἐρρῷψαντο, περιεκύκλουν, καὶ διψῶντες, καὶ πενθοῦντες, καὶ ποθοῦντες ἐλεεινοτάτῳ ἥθει καὶ σκυθρωπῷ λόγῳ τὴν κεφαλὴν σείοντες τὴν ἑαυτῶν, ἡρώτων τὸν ἐκλείποντα καὶ καιόμενοι τῇ συμπάθειᾳ τῇ πρὸς αὐτὸν ἔλεγον Τί ἐστιν, ἀδελφὲ καὶ συγκατάδικε, πῶς; τί λέγεις; τί ἐλπίζεις; τί ὑπολαμβάνεις; <...>

PG. T. 88. Col. 772C-D¹.

25. Миниатюра 27 (песнь 8, тропарь 3): Vat. gr. 1754, 16v, Marc. gr. II 32, 215r, Marc. gr. II 44, 193r, Sin. gr. 427, 14r, EBE 1395, 14r: Группа скорбящих монахов (6, в Sin. gr. 427 – 14) вопрошают умирающего брата о его видениях.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι ὁμοίως τὸν ψυχορόαγοῦντα περιστάμενοι ὑπέχουσιν αὐτῷ τὰ ὕπτα· καὶ τῶν παρ’ αὐτοῦ λεγομένων ἀκροῶνται σὺν προσοχῇ.

Параллель в тексте Лествицы: Ὁπόταν γὰρ οἱ συγκατάδικοι τὸν προπορευόμενον τελειοῦσθαι μέλλοντα ἥσθοντο, ἔτι τοῦ νοὸς ἐρρῷψαντο, περιεκύκλουν, καὶ διψῶντες, καὶ πενθοῦντες, καὶ ποθοῦντες ἐλεεινοτάτῳ ἥθει καὶ σκυθρωπῷ λόγῳ τὴν κεφαλὴν σείοντες τὴν ἑαυτῶν, ἡρώτων τὸν ἐκλείποντα καὶ καιόμενοι τῇ συμπάθειᾳ τῇ πρὸς αὐτὸν ἔλεγον Τί ἐστιν, ἀδελφὲ καὶ συγκατάδικε, πῶς; τί λέγεις; τί ἐλπίζεις; τί ὑπολαμβάνεις; <...>

PG. T. 88. Col. 772C-D².

2. Миниатюры, надписи к которым не имеют параллелей в тексте Лествицы

2.1. Миниатюра 1 (песнь 1, тропарь 1): BAR gr. 1294, 1r, Vat. gr. 1754, 3v, Marc. gr. II 32, 202r, Marc. gr. II 44, 180r, Sin. gr. 427, 1r, EBE 1395, 1r: С левой стороны Иоанн Лествичник³ с игуменским посохом (в EBE 1395 рядом с ним еще один старец), с правой – группа монахов.

¹ Ср.: параллель в тексте Лествицы к миниатюре 27.

² Ср.: параллель в тексте Лествицы к миниатюре 26.

³ В Marc. gr. II 44 и EBE 1395 сохранилась надпись с именем преп. Иоанна Лествичника.

Надпись к миниатюре: Ο ἄγιος Ἰωάννης ὁ τῆς κλίμακος πάντας τοὺς βουλομένους, προτρέπων εἰς μετάνοιαν· καὶ ὑφηγούμενος τὰ τῶν ἀγίων καταδίκων.

2.2. Миниатюра 20 (песнь 6, тропарь 4): Vat. gr. 1754, 13r, Marc. gr. II 32, 211v, Marc. gr. II 44, 189v, Sin. gr. 427, 10v, EBE 1395, 10v: Группа стоящих осужденников (7, в ЕВЕ 1395 – 6, в Sin. gr. 427 – 11), их руки воздеты к Богородице, Она с небес протягивает им руку помощи.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι τὰς χεῖρας ἄνω πετάσαντες, τὴν Θεοτόκον θερμῶς ἰκετεύουσιν ὑπὸ τῆς ἐκ ψυχῆς δεήσεως ὥσανεὶ ἐκκρεμάμενοι.

2.3. Миниатюра 28 (песнь 8, тропарь 4): Vat. gr. 1754, 17r, Marc. gr. II 32, 215v, Marc. gr. II 44, 193v, Sin. gr. 427, 14v, EBE 1395, 14v: 5 (в Sin. gr. 427 – 14) монахов предстоят в молении Богородице, Она с небес утешает.

Надпись к миниатюре: Οὗτοι πρὸς τὴν Θεοτόκον ἵλαρῶς ἀποβλέποντες, εὐφροσύνως παρ’ αὐτῆς τὰ εὐαγγέλια δέχονται.

2.4. Миниатюра 29 (песнь 9, тропарь 1): Vat. gr. 1754, 17v, Marc. gr. II 32, 216r, Marc. gr. II 44, 194r, Sin. gr. 427, 15r, EBE 1395, 15r: 7 монахов стоят в молении к Господу, Он с небес утешает.

Надпись к миниатюре: Vat. gr. 1754, 17v, Marc. gr. II 32, 216r, Marc. gr. II 44, 194r, Sin. gr. 427, 15r: Οὗτοι τὸν Χριστὸν οὐρανόθεν αὐτοῖς ἐπιφαινόμενον ἰδόντες, καὶ τὴν δεξιὰν αὐτοῖς προτείνοντα, ὡς ἀληθῶς μετανόησασι καὶ δεκτὴν αὐτῷ μετάνοιαν γενέσθαι παρεγγυώμενον, ὑπὸ τῆς χαρᾶς πρὸς αὐτὸν τὰς χεῖρας ἐκτείνοντες ὥσανεὶ μετέωροι γίνονται.

2.5. Миниатюра 30 (песнь 9, тропарь 2): Vat. gr. 1754, 18r, Marc. gr. II 32, 216v, Marc. gr. II 44, 194v, Sin. gr. 427, 15v, EBE 1395, 15v: Слева – множество монахов, в центре – Спаситель (в поясном виде), Он указывает на серафима с огненным мечом, за которым изображен райский сад (в Sin. gr. 427: серафим без меча, он стоит во вратах рая, изображения сада нет).

Надпись к миниатюре: Τούτους τοὺς μακαρίους καταδίκους ἐντὸς γενέσθαι τοῦ παραδεῖσου ὁ Χριστὸς προσκαλεῖται· οἱ δὲ ὄρμῶσι καὶ πρὸς ἐκεῖνον βαδίζουσιν.

2.6. Миниатюра 31 (песнь 9, тропарь 3): Vat. gr. 1754, 18v, Marc. gr. II 32, 217r, Marc. gr. II 44, 195r, Sin. gr. 427, 16r, ЕВЕ 1395, 16r: Рай; слева – серафим, в центре – группа осужденников, благодарящих Бога, Он с небес благословляет.

Надпись к миниатюре: Οἱ ἄγιοι κατάδικοι σὺν Χριστῷ ἐν τῷ παραδείσῳ διάγοντες πρὸς αὐτὸν τὰς χεῖρας ἔκτείνουσι, καὶ εὐχαριστοῦσιν ἀγαλλιώμενοι.

2.7. Миниатюра 32 (песнь 9, тропарь 4): Vat. gr. 1754, 19r, Marc. gr. II 32, 217v, Marc. gr. II 44, 195v, Sin. gr. 427, 16v, ЕВЕ 1395, 16v: Множество монахов в раю, с ними Богородица молится Сыну, Он из облака благословляет.

Надпись к миниатюре: Ή Θεοτόκος εὐχαριστοῦσα ὑπὲρ τῆς τῶν μετανοησάντων σωτηρίας· καὶ τῆς αὐτῶν ἐν παραδείσῳ διαγωγῆς.

Наблюдения и выводы

Параллели в тексте Лествицы отсутствуют у обрамляющих Канон тропарей (тропарь 1 песни 1, тропарь 4 песни 8 и тропари 1–4 песни 9).

Отсутствие параллели в тексте Лествицы у миниатюры 1 (песнь 1, тропарь 1) можно объяснить тем, что этот (начальный) фрагмент выполняет в Каноне функцию введения в тему «Монашеские подвиги»: слева Иоанн Лествичник с игуменским посохом (изображение может быть подписано; иногда рядом с ним еще один игумен), справа – группа монахов, просящих игумена отправить их для покаяния в тюрьму. Заметим, что миниатюра 1 и надпись к ней не только не имеют параллели в тексте Лествицы, но и содержат неточность против ее текста: в темнице монахов отправлял не Иоанн Лествичник, а неназванный игумен вышеупомянутого неназванного монастыря близ Александрии.

Отсутствие параллелей в тексте Лествицы у всех тропарей заключительной (9-й) песни, на наш взгляд, можно также объяснить функциональной нагрузкой последней песни Канона, которая венчает тему подвижничества: за принятые в темнице добровольные страдания мучеников ждет жизнь в раю, где с ними будут и Богородица, и сам Спаситель. Обычно Иисус Христос присутствует на миниатюрах в виде благословляющей с небес десницы, однако в тропаре 2 песни 9 Он изображен в поясном виде рядом с монахами-подвижниками.

Отсутствие параллелей в тексте Лествицы у последних тропарей песней 6 и 8 объясняется законами жанра гимнографии: последний тропарь песней Канона называется Богородичен, он посвящен матери Спасителя, которая на земле, рядом с группой монахов, обращается к Сыну с просьбой о помиловании и прощении грехов добровольных страдальцев.

В результате проведенного текстологического анализа выявилось три случая совпадений параллелей из Лествицы к миниатюрам Канона:

1) ἐτέρους ἐν προσευχῇ παρισταμένους, καὶ ὅπισθεν ἔαυτῶν καταδίκων δίκην τὰς χεῖρας συνδήσαντας (надписи к миниатюрам 4 и 16),

2) ισταμένους αἰθρίους, τοὺς πόδας ἀκινήτους ἔχοντας (надписи к миниатюрам 2 и 24),

3) Ὁπόταν γὰρ οἱ συγκατάδικοι τὸν προπορευόμενον τελειοῦσθαι μέλλοντα ἥσθοντο, εἴτι τοῦ νοὸς ἐρρώμενου, περιεκύκλουν, καὶ διψῶντες, καὶ πενθοῦντες, καὶ ποθοῦντες ἐλεεινοτάτῳ ἥθει καὶ σκυθρωπῷ λόγῳ τὴν κεφαλὴν σείοντες τὴν ἔαυτῶν, ἡρώτων τὸν ἐκλείποντα καὶ καιόμενοι τῇ συμπαθείᾳ τῇ πρὸς αὐτὸν ἔλεγον Τί ἐστιν, ἀδελφὲ καὶ συγκατάδικε, πῶς; τί λέγεις; τί ἐλπίζεις; τί ύπολαμβάνεις; <...> (надписи к миниатюрам 26 и 27).

Лествица как памятник византийской учительной литературы построена на библейской основе. Количество цитат в памятнике огромно: только из Псалтыри, по нашим подсчетам, Лествица содержит не менее 173 точных цитат и не менее 271 неточной цитаты (аллюзии). Библейские цитаты из фрагментов Лествицы были включены автором Канона в текст его сочинения – в надписи к миниатюрам 5, 15, 17, 18. В этой связи большой культурологический интерес может представлять тема иллюстраций в названных миниатюрах к следующим библейским цитатам: *раскаиваюсь в прахе и пепле* (Иов 42, 6), *смердят, гноятся раны мои* (Пс 37, 6), *кости мои прильнули к плоти моей* (Пс 101, 6), *Я ем пепел, как хлеб, и питие мое растворяю со слезами* (Пс 101, 10), *я иссох, как трава* (Пс 101, 12), *во вретище и пепле покаялись* (Мф 11, 21; Лк 10, 13).

Сопоставление фрагментов из Лествицы с текстами надписей показывает несовпадение их лексического наполнения: связи между этими текстами косвенные, прямых цитат нет, одинаковые словоформы встречаются редко. Нами просмотрено несколько десятков

византийских кодексов Лествицы IX–XI вв. – все они обнаруживают большую текстологическую близость к версии, опубликованной Ж.-П. Минем (PG. T. 88), и, следовательно, имеют резкие языковые различия с текстами надписей к миниатюрам. В связи с этим приведем один пример. Во фрагменте Лествицы, параллельном тексту надписи к миниатюре 2, функционирует форма κατακλονημένους. В исторических словарях древнегреческого языка глагол κατακλονέω отсутствует¹, и этот случай не является единичным: в тексте Лествицы встречаются словоформы, не отмеченные лексикографически. Очевидно, что не вошедшие в исторические словари лексемы представляют собой редкую (возможно, диалектную) лексику. В надписи к миниатюре 2 функционирует форма κατακλόμενοι, причастие от широкоупотребительного глагола κατακλίνω. При этом предполагать в данном случае лексическую замену κατακλονέω на κατακλίνω не представляется лингвистически корректным: автор Канона не редактировал текст Лествицы, как это очевидно из сопоставления текстов надписей к миниатюрам Канона и Лествицы. Тексты тропарей и надписей к миниатюрам можно назвать свободным авторским переложением Лествицы на язык гимнографии, передающим не слова книги, а ее дух, ее атмосферу.

Таким образом, анализ надписей к миниатюрам Канона и Лествицы выявил наличие параллелей не ко всем надписям и в то же время одинаковые параллели к разным надписям, включение в оба текста одинаковых библейских цитат и разное лексическое наполнение текстов. По совокупности названных текстологических и лингвистических примет можно предположить, что автор Покаянного канона, вдохновившись описаниями монашеских подвигов узников темницы, при создании своего текста цитировал Лествицу по памяти, что подтверждает феноменальность таланта византийского гимнографа первой половины XI в. – одновременно поэта и художника, имя которого остается неизвестным.

¹ Нами просмотрены словари: *Lampe G.W.H. A Patristic Greek Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1961; *Liddel H.G. – Scott R. A Greek-English Lexicon (with a revised supplement)*. Oxford: Clarendon Press, 1996; *Sophocles E.A. Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods (From B. C. 146 to A. D. 1100)*. Leipzig, 1914; *Chantraine P. Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. T. I–IV. Paris, 1968–1977.

Список источников

1. Богдановић Д. Покажни канон Лествице у старом српском преводу // Зборник Филозофског факултета. Београд : Универзитет, 1974. Књ. XII-1. С. 251–289.
2. Виноградов А.Ю., Желтов М.С. «Завещание» митрополита Константина I Киевского и канон «на исход души» // Slovène. 2014. Вып. 1. С. 43–71.
3. Tikkannen J. Eine illustrierte Klimax-Handschrift der Vatikanischen Bibliothek // Acta societatis scientiarum Fennicae. Helsingforsae, 1893. Т. XIX, № 2. S. 40–56.
4. Delatte A. Les manuscrits à miniatures et à ornements des bibliothèques d'Athènes. Paris-Liège : Université de Liège, fasc. XXXIV, 1926. 105 p.
5. Martin J.R. The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus. Princeton : University Press, 1954. 198 p. (Studies in Manuscript Illumination; Nr. 5).
6. Barnea J. Un canon immografic illustrat // Ortodoxia. Bucuresti, 1961. Vol. 13, is. 1. P. 55–80.
7. Barnea J. Un manuscrit byzantin illustré du XI^e siècle // Revue des Études Sud-Est Européennes. Bucuresti, 1963. Vol. 1. P. 319–330.
8. Avner T. The Recovery of an illustrated byzantine manuscript of the early 12th century // Byzantium. Bruxelles, 1984. Vol. LIV. P. 5–25.
9. Popova T. Über eine Reise und ihre Reflexion in der mittelalterlichen Malerei // Phänomenologie, Geschichte und Anthropologie des Reisens. Kiel : Solivagus-Verlag, 2015. S. 490–497.
10. Подковырова В.Г., Попова Т.Г. «Слово о покаянии» Иоанна Лествичника: здимое слово и воплотившийся образ // Palaeoslavica. 2012. Т. 20 (1). С. 16–82.
11. Попова Т.Г. Христианские монастыри Востока VI–VII вв. в «священном пространстве» Лествицы Иоанна Синайского // Имагология и компаративистика. 2022. № 17. С. 122–142. doi: 10.17223/24099554/17/7

References

1. Bogdanovih, D. (1974) Pokajni kanon Lestvitse u starom srpskom prevodu. *Zbornik Filozofskog fakulteta*. Књ. XII-1. Beograd: Univerzitet. pp. 251–289.
2. Vinogradov, A.Yu. & Zheltov, M.S. (2014) “Zaveschchanie” mitropolita Konstantina I Kievskogo i kanon “na iskhod dushi.” *Slovène*. 1. pp. 43–71.
3. Tikkannen, J. (1893) Eine illustrierte Klimax-Nandschrift der Vatikanischen Bibliothek. *Acta societatis scientiarum Fennicae*. XIX (2). Helsingforsae: [s.n.]. pp. 40–56.
4. Delatte, A. (1926) *Les manuscrits à miniatures et à ornements des bibliothèques d'Athènes*. Paris-Liège: Université de Liège, fasc.
5. Martin, J.R. (1954) *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus (Studies in Manuscript Illumination, Nr. 5)*. Princeton: University Press.
6. Barnea, J. (1961) Un canon immografic illustrat. *Ortodoxia*. 13(1). pp. 55–80.
7. Barnea, J. (1963) Un manuscrit byzantin illustré du XI^e siècle. *Revue des Études Sud-Est Européennes*. 1. pp. 319–330.

8. Avner, T. (1984) The Recovery of an illustrated byzantine manuscript of the early 12th century. *Byzantion*. LIV. pp. 5–25.
9. Popova, T. (2015) Über eine Reise und ihre Reflexion in der mittelalterlichen Malerei. In: Polubojarinova, L. & Kobelt-Groch, M. (eds) *Phänomenologie, Geschichte und Anthropologie des Reisens*. Kiel: Solivagus-Verlag. pp. 490–497.
10. Podkovyrova, V.G. & Popova, T.G. (2012) “Slovo o pokayanii” Ioanna Lestvichnika: zrimoe slovo i voplotivshiyssya obraz [“The Word of Repentance” by John Climacus: A visible word and incarnate image]. *Palaeoslavica*. 20 (1). pp. 16–82.
11. Popova, T.G. (2022) Christian Monasteries of the East of the 6th–7th Centuries in the “Sacred Space” of “The Ladder of Divine Ascent” by John Climacus. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 17. pp. 122–142. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/17/7

Информация об авторе:

Попова Т.Г. – д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник Балтийского федерального университета имени Иммануила Канта (Калининград, Россия). E-mail: lestvic@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

T.G. Popova, Dr. Sci. (Philology), leading researcher, Immanuel Kant Baltic Federal University (Kaliningrad, Russian Federation). E-mail: lestvic@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 18.02.2024.

The article was accepted for publication 18.02.2024.

Научная статья
УДК 82.091+82.01
doi: 10.17223/24099554/21/3

Эстетическая функция мотива самоубийства в ранней поэтике Уильяма Шекспира

Наталья Станиславовна Зелезинская

Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь, zelennew@tut.by

Аннотация. Исходя из суждения А.Н. Веселовского об эстетической значимости мотива, автор статьи рассматривает, как мотив самоубийства в поэме «Лукреция», комедии «Венецианский купец», трагедии «Тит Андроник» Уильяма Шекспира ориентирует зрителя и читателя в авторских интенциях, интерпретации образа героини, видении возвышенного, трагического, герического, прекрасного и безобразного, проводит определенные ценностные смыслы.

Ключевые слова: Уильям Шекспир, А.Н. Веселовский, мотив самоубийства, эстетика, прекрасное, безобразное, трагическое, герическое, имагология, Лукреция, Тит Андроник, Лавиния

Для цитирования: Залезинская Н.С. Эстетическая функция мотива самоубийства в ранней поэтике Уильяма Шекспира // Имагология и компаративистика. 2024. № 21. С. 52–74. doi: 10.17223/24099554/21/3

Original article
doi: 10.17223/24099554/21/3

The aesthetic function of the motif of suicide in Shakespeare's early poetics

Natalya S. Zelezinskaya

Belarusian State University, Minsk, Republic of Belarus, zelennew@tut.by

Abstract. Drawing on Aleksandr Veselovsky's theory of the aesthetic function of the motif, the author claims to explain the aesthetic capacity of the motif

of suicide in Shakespeare's early writings and undertakes a thorough motif analysis of the tragedy *Titus Andronicus* as well as refers to the same motif in the poem "Lucrece" and the comedy *The Merchant of Venice*. Based on the methodology of the history of ideas, comparative analysis and hermeneutic method, the article identifies parallelism of Lavinia's and Lucrece's narratives, which has never been paid any attention in Shakespearean studies before. Different variants of the motif of suicide create a net of references with repeated semantic meanings and structures in a number of Shakespeare's works. The inner form of the motif becomes visible through typification, which can be detected in reminiscences to the antique idea of suicide, linking Shakespearean heroes with Sophocles, Euripides, Seneca, Ovid through metaphors, allusions, citations. Lavinia's story appears to be congruent to those of Philomena, Lucrece, and Virginia. The aesthetic function of the motif of suicide in Shakespeare's early poetics consists in appealing to ancient myths and legends, the female ideal, the genre of Greek tragedy, which evoked associations with the sublime and beautiful among the Elizabethans. Early works continue the ancient tradition of endowing suicide with significant attributes, correlating the time, method, and cause of suicide, placing the idea of suicide in the system of ancient values, which was still recognized by the Elizabethans. The inevitable influence of medieval and Renaissance mentalities leveled the ancient aesthetics of death. In "Lucrece" and *Titus Andronicus*, the tragedy is reduced by the accelerated action, the harshness of Lavinia's murder, the invisibility of her death amid a heap of corpses, Lucrece's tossing and doubts, the emotive meanings of fear and guilt, introduced by the categorical church prohibition on suicide, etc. Shakespeare's early creative works are opposed to the great tragedies which are full of Christian mentality and do not support antique values of the ideal death. They are antagonistic to suicide. Even the protagonists in *Antony and Cleopatra* are rather Elizabethans than Romans, which ruins the aesthetics of suicide and suppresses heroic pathos of the play. The greatest aesthetic failure is *Timon of Athens*. The analysis proves Veselovsky's statement that the aesthetic covers both the beautiful and the ugly, revealing that the same motif can convey certain value meanings in a new narrative, be it the aesthetics of the beautiful or ugly, tragic or heroic, sublime or low. The similarities and differences between the variants of the motif indicate the peculiarities of the creator's worldview.

Keywords: William Shakespeare, Aleksandr Veselovsky, motif of suicide, aesthetics, beautiful, ugly, tragic, heroic, elevated, "Lucrece", *Titus Andronicus*

For citation: Zelezinskaya, N.S. (2024) The aesthetic function of the motif of suicide in Shakespeare's early poetics. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 21. pp. 52–74. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/21/3

Мотив как образная повествовательная единица сюжета, закрепленная в традиции, имманентно обладает эстетическим потенциалом. Сопряжение конкретного сюжета и конкретного персонажа с ценностной системой происходит через мотив, способный бытовать в вехах и тем связывающий отдельные повествования в единое целое, выявляя ценностные смыслы, актуальные для человечества / эпохи / национальности в их константности и эволюции. Об этом говорил А.Н. Веселовский в статье «Задачи исторической поэтики»: «Под эстетическим мы разумеем тот акт восприятия нами объектов внешнего мира, который посредствует между разбросанностью массовых впечатлений и тем аналитическим усвоением явлений, которое мы называем научным. В эстетическом акте мы отвлекаем из мира впечатлений звука и света внутренние образы предметов, их формы, цвета, типы, звуки, как раздельные от нас, отображающие предметный мир. Они отображают все это условно: предметы схватываются интенсивно со стороны, которая представляется нам типической; эта типическая черта дает ему известную цельность, как бы личность; вокруг этого центра собираются по смежности ряды ассоциаций» [1. С. 617]. Необыкновенная увлеченность Уильяма Шекспира мотивом самоубийства и тесная связь его творчества с широким рядом литературных источников дают нам богатый материал для рассмотрения эстетической функции данного мотива¹.

Обращаясь к интересующему нас вопросу, мы в первую очередь должны учитывать жанровую специфику мотива самоубийства. Оправдывается ожидание мотива самоубийства в трагедиях, более того, как отметил в 1971 г. Л.Е. Пинский в концептуальной монографии «Шекспир: основные начала драматургии», «характернее всего для шекспировских связок самоубийство героя и героини» [3. С. 112]².

¹ «Принципиальная правомерность такого подхода» доказана исследованием Л. Трегубова «Эстетика самоубийства» [2].

² Л.Е. Пинский указывает, что в трагедиях Шекспира герой *всегда* умирает, тогда как для классической трагедии смерть героя была *возможной* («Антигона», «Царь Эдип»), но *не обязательной*: «Смерть героя никогда не была показательной чертой, а тем более формальным правилом классической трагедии. Такого правила не знает трагедия античная, где благоприятную связку предпочитает Эсхил, иногда Софокл и даже Еврипид. Гибели героя избегают, как правило, испанские трагики. Среди французских Корнель в лучших традициях почти всегда

Во всех десяти трагедиях великого драматурга наличествует мотив самоубийства, семь protagonистов добровольно уходят из жизни. Жанровая специфика ограничивает бытование данного мотива в комедиях, однако не сводит его на нет. Самоубийство упоминается в комедиях Уильяма Шекспира «Укрощение строптивой», «Бесплодные усилия любви», «Как вам это понравится», «Комедия ошибок», «Много шума из ничего», «Мера за меру», «Виндзорские насмешницы», «Двенадцатая ночь», «Конец – делу венец», «Сон в летнюю ночь» и «Венецианский купец».

В «Венецианском купце» повешение как способ самоубийства упоминается четырежды, и каждый раз – как совет Шейлоку от других персонажей. Оно неизбежно отсылает зрителя к повесившемуся от стыда и позора Иуде, предавшему Христа. Вызывая мысли о поズоре, стыде, презрении, эти ассоциации в XVI в. носили к тому же и антисемитский характер, что можно наблюдать также в «Мальтийском евре» Кристофора Марло. Отрицательное отношение всех героев к ростовщику усиливает большое количество слов с негативными коннотациями (подчеркнуты):

O, be thou damn'd, inexecrable dog!
And for thy life let justice be accused.
Thou almost makest me waver in my faith,
To hold opinion with Pythagoras,
That souls of animals infuse themselves
Into the trunks of men: thy currish spirit
Govern'd a wolf, who, hang'd for human slaughter,
Even from the gallows did his fell soul fleet,
And wolfish, bloody, starved, and ravenous [4; 4, 1, 128–138]¹.

Оказавшись в комедийной художественной условности, самоубийство Шейлока не могло осуществиться, однако данный пример наглядно свидетельствует о возможности интересующего нас мотива

предпочитает развязки счастливые, а Расин – со смертью героев и героинь, но не обязательно. Но во всех десяти трагедиях Шекспира (и обычно у других «елизаветинцев») герой в конце погибает – катастрофическая развязка входит как норма в концепцию трагедийного сюжета» [3. С. 112].

¹ Первая цифра сноски указывает на номер источника в списке, вторая – на номер действия, третья – на номер явления, четвертая – на номера строк. При последующих цитациях первая цифра (указание на источник) опускается.

выполнять дидактическую, характерологическую и оценочную функции даже в этом жанре¹. С эстетической точки зрения повешение вызывало самые неприятные ощущения у зрителей лишь при одном упоминании не только из-за библейской аллюзии, но и из-за ужасного вида погибшего таким образом человека.

Что касается трагедийных героев, задумавшихся о петле как средстве ухода из жизни, (хронологически) первой в этом ряду является Лавиния из «Тита Адроника». Будучи прекрасной дочерью благородного римлянина и военачальника Тита Андроника, она с первых сцен наделяется метафорой “*virtue's praise*” [6; 1, 1, 171]. За поддержку на выборах царский сын Сатурнин просит у Андроника руки Лавинии, предлагая будущей супруге целый ряд лестных и возвеличивающих определений:

Lavinia will I make my impress,
Rome's royal mistress, mistress of my heart,
And in the sacred Pantheon her espouse [1, 1, 244–246].

Чуть ниже новоизбранный император обращается к Титу “father of my life” [1, 1, 257]. Сыновья Таморы ассоциируют ее с чистотой, целомудрием (“*chastity*”) [2, 2, 124], а брат Тита Марк сочетает имя девушки с честью (“*honour*”). Но в следующий раз мы встречаем слова “*honour*” и “*virtue*” в пугающем контексте:

So Tamora.
Upon her wit doth earthly honour wait,
And virtue stoops and trembles at her frown [2, 1, 9–11].

Речь АRONA противопоставляет Тамору чести и достоинству, и – поскольку эти метафоры «принадлежат» Лавинии – указывает на противостояние Таморы и Лавинии, темного и светлого, злого и доброго, готов и римлян, глухой лесной чащи и многолюдного блестательного города, преступления и справедливого суда. Поощряемые Таморой, именно Деметрий и Хирон, ее сыновья, ее воплощения, насилиют

¹ В данном случае мы придерживаемся самого широкого разделения произведений Шекспира, предпринятого еще первыми издателями собрания его сочинений. Однако не отрицаем логичности разделения блока комедий на собственно комедии и проблемные пьесы. Подробнее об этом см.: [5].

Лавинию в лесу, отрезают ей язык и руки, чтобы скрыть произошедшее от римлян.

В начале этой сцены, еще надеясь на спасение чести, Лавиния умоляет Тамору проявить милосердие и собственноручно убить ее кинжалом:

O Tamora, be called a gentle queen,
And with thine own hands kill me in this place!
For 'tis not life that I have begged so long;
Poor I was slain when Bassianus died [2, 2, 168–171].
'Tis present death I beg, and one thing more
That womanhood denies my tongue to tell.
O, keep me from their worse-than-killing lust,
And tumble me into some loathsome pit
Where never man's eye may behold my body.
Do this, and be a charitable murderer [2, 2, 173–177].

Благодаря изящным оксюморонам в духе «Канцоны о смерти» Пандольфо Коленуччо (1444–1504) [7] смерть предстает спасением и наилучшим выходом из создавшейся ситуации. Чуть раньше в этой сцене возникает и образ кинжала (poniard) как оружия, поражающего Лавинию. Однако Тамора и ее сыновья не желают слушать ее мольбы и проклятъя и отказывают ей в смерти, то есть в милосердии. Когда в третьей сцене второго акта появляются Лавиния и насильники, отрезавшие ей язык и руки, едва ли не первые произнесенные ими слова – пожелание несчастной убить себя. Однако ситуация самоубийства¹ уже иная: речь идет не о спасении чести и достоинства, а о бегстве от позора изнасилования. Поэтому кинжал сменяет веревка (повешение) как символ позора.

Этот образ, как мы говорили выше, имманентен елизаветинскому сознанию и пришел из библейского сюжета, однако он был популярен и в античной литературе. Софокл (ок. 496–406 до н.э.) часто обращается к мотиву самоубийства в своей драматургии («Царь Эдип», «Антигона», «Трахинянки»). Например, когда открылась правда Иокасты, царица

¹ «Сюжет произведения складывается не только из событий, но также из временных статических положений действующих лиц. Такие положения принято называть ситуациями» [8. С. 75–76]. Под ситуацией самоубийства мы будем понимать ситуацию, в которой герои решают дилемму жизни и смерти. Или иначе: положение героя, в котором он поставлен перед выбором между жизнью и смертью.

«в исступленье горя» прибегает к помощи веревки. Самоубийство не происходит на глазах у зрителей, о нем сообщают, а мы видим уже бездыханный труп – безобразному акту не место на сцене [9. С. 50].

Уже у Еврипида петля не просто становится способом уйти от бесславия, горя, позора, но и приобретает отрицательную аксиологическую значимость. В трагедии «Елена» упоминается самоубийство матери Елены Леды: «В петле вкусила Леда / Смерть за мое бесчестье», соединяя ассоциациями позор и бесчестье с веревкой и повешением [10. С. 75]. А несколько ниже к этим ассоциациям добавляется эстетика безобразного. Героиня, из-за которой разгорелась Троянская война, в ужасе осознает ее последствия и призывает смерть: «Нет, лучше смерть... Но только бы покраше / Висячей петли безобразен вид; / Рабам и тем позор! В мече, напротив, / Есть что-то благородное. К тому же / Одной минуты дело» [10. С. 79]. В ее словах точно отражены как оценочная, так и эстетическая функция двух орудий самоубийства.

Вернемся к шекспировской трагедии. Как только ситуация самоубийства меняется, появляется и слово “shame”, примеряя на Лавинию степень вины и ответственности, как на любую женщину того времени, подвергшуюся насилию. Собственно, лишь недавно человечествоказалось (не полностью) от идеи возлагать ответственность за изнасилование на женщину, ранее в западноевропейской культуре вина была очевидна по умолчанию. Но интересно, что в эпоху античности вина и наказание распределялись несколько иначе. Так, в любимых Шекспиром «Метаморфозах» читаем, как Юпитер в Аркадии воспыпал страстью к нанокринской девушке-охотнице, которая не занималась «чесанием шерсти для тканей. / Разнообразить своей не умела прически. / Одежду / Пряжка держала на ней, а волосы – белая повязь» [11, строки 411–413]. Описание показывает безыскусность, «природность», натуральность ее красоты, столь ценимую греками, а также и то, что девушка не искала мужского внимания и своими ухищрениями не стремилась искусить бога. Юпитер принял облик покровительницы охоты Дианы и тем вошел в доверие к красавице: «Деву / Стиснул в объятиях он, он и себя объявил не безвинно. / Сопротивляясь, она – насколько женщина может / С ним вступает в борьбу, но Юпитера дева какая / (Если бы видела ты, о Сатурния, ты бы смягчилась!) / Может осилить и кто из богов? Победитель Юпитер /

Взмыл в небеса. Опостылел ей лес – достоверный свидетель, – / Чуть не забыла она, удаляясь оттуда, колчан свой / Взять и стрелы, и лук, на ветку повешенный рядом» [430–439]. Из этого отрывка ясно, что в поведении девушки не было «состава преступления», что автор не считает, будто возможно было избежать насилия. Когда девушка осмелилась приблизиться к Диане и ее наперсницам и вместе с ними пойти к источнику, но «Как преступленья – увы! – лицом ей не выказать трудно! / Очи едва подняла, пошла, но не рядом с богиней, / Как то бывало: теперь из целого строя не первой. / Молча идет и свое выдает поруганье румянцем. / Девой когда б не была, могла бы по тысяче знаков / Видеть Диана вину; говорят, и увидели нимфы!» [447–452]. Вина здесь предстает следствием случившегося, она не принимает в расчет степень участия девушки в потере девственности. Сегодняшний автор выражал бы своей героине сочувствие и жалость, но Овидий выражает установки другого менталитета, и оттого еще ужаснее кажется современному читателю реакция окружающих: Диана заставляет несчастную раздеться у источника и, когда «наготою был грех обнаружен» [462], изгоняет ее.

Реакция Юноны не только не выражает человеколюбия, женской солидарности или милосердия, но обнаруживает удивительную несправедливость: признавая «Юпитера мерзость» [473], богиня «свирапо» называет девушку беспутной и наглой, упрекает за нанесенную ей, Юноне, обиду тем, что родила от Юпитера сына, и решает лишить девушку высшей греческой ценности, ценимой и римлянами, – красоты. «Молвила так и, схватив за волосы, тотчас же наземь / Кинула навзничь ее. Простирала молившая руки, – / Начали руки ее вдруг черной щетиниться шерстью, / Кисти скривились, персты изогнулись в звериные когти» [476–479]. Девушка превращена в медведицу, и лишь вмешательство Юпитера не позволило ее сыну убить мать в животном обличье. Этот эпизод [409–507]¹ показывает, что вина в античном менталитете вытекала не из степени соучастия или сознательности со-девянного, но из самого факта, а следовательно, наказание (возмездие) должно было наступить в любом случае. Инкорпорированность

¹ Как и многие другие эпизоды в «Метаморфозах» и античной литературе в целом. Ярким примером являются судьбы Эдипа и Иокасты, которые должны нести наказание за то, что совершили по неведению.

мотивов вины и наказания во все овидиевские метаморфозы подчеркивал Г.В.Ф. Гегель [12. С. 103–105, 159–165].

В эпоху Средневековья вина переходит из области объективного в субъективное. Она становится личной, предполагая обвинение, защиту, интерпретацию – открывая широкое поле для разночтения. Прекрасный пример такой новой интерпретации являются размышления Августина Блаженного о судьбе Лукреции, ее вовлеченности в изнасилование и грехе самоубийства: “*Quid dicemus? Adultera haec an casta iudicanda est? Quis in hac controuersia laborandum putauerit? Egregie quidam ex hoc ueraciterque declamans ait: “Mirabile dictu, duo fuerunt et adulterium unus admisit”*”. *Splendide atque uerissime. Intuens enim in duorum corporum commixtione unius inquinatissimam cupiditatem, alterius castissimam uoluntatem, et non quid coniunctione membrorum, sed quid animorum diuersitate ageretur adtendens: “Duo, inquit, fuerunt, et adulterium unus admisit”*” [13. I, 19]. Естественно, начав с такого тезиса, Августин дальше предполагает вину Лукреции в том, что она получила наслаждение от прелюбодеяния и, мучимая за это совестью, убила себя: “*Quid si enim (quod ipsa tantummodo nosse poterat) quamuis iuueni uiolenter inruenti etiam sua libidine inlecta consensit idque in se puniens ita doluit, ut morte putaret expiandum?”*” [13. I, 19] Далее от примера Лукреции Августин переходит к другим женщинам, оказавшимся в подобной ситуации, поскольку цель его первоначальная и благая – отговорить христианок от самоубийства после изнасилования (поведения, закрепленного практикой веков). “*Neque enim frustra in sanctis canonibus libris nusquam nobis diuinitus praeceptum permissumue reperiri potest, ut uel ipsius adipiscendae immortalitatis uel ullius cauendi carendiae mali causa nobismet ipsis necem inferamus*” [I, 20]. Наставления Августина расшатали связь между изнасилованием и самоубийством, однако не оборвали ее. Персонализация вины, перенос внимания с насильника на жертву тем более не способствовали отказу от добровольной смерти. Это показывают как социологические исследования [14], так и художественные произведения, в том числе шекспировские «Лукреция» и «Тит Андроник».

Теперь мы понимаем, почему в этой трагедии идея суицида логически вытекает из создавшейся ситуации. В речи насильников, носителей основного зла в трагедии, самоубийство заявлено безапелляционно: “*And ‘twere my cause, I should go hang myself*” – заявляет Хирон,

ему вторит Деметрий: “If thou hadst hands to help thee knit the cord” [2, 3, 9–10]. Тем значимее речь дяди – первого родственника, увидевшего Лавинию. Очищение жертвы от подразумеваемых вины и позора становится основной функцией этой действительно длинной речи в 46 строк, не сообщающей нам абсолютно ничего нового, то есть не продвигающей сюжет, но лишь выражаящей эмоции положительного героя, его оценку изнасилованной Лавинии и ее судьбы. Марк первоначально описывает ее поведение как поведение стыда (“thy cheeks look red”, “sorrow concealed”, “niece flies away so fast”, etc. [3, 1]), но затем успокаивает девушку, призывает не уходить, но поплакать с ним о своей участи. Далее ни отец, ни дядя, ни брат уже не заговаривают о позоре, но страдают с Лавинией, льют с нею слезы, описывают ее как “sweet”, “tender”, “poor”, “gentle”, “dearer than my soul” [3, 1]. Не идея позора, а мысль о бессмыслиности жизни и бесконечных страданиях в ней заставляют Тита Андроника пожелать Лавинии совершить самоубийство:

Thou map of woe, that thus dost talk in signs,
When thy poor heart beats with outrageous beating,
Thou canst not strike it thus to make it still.
Wound it with sighing, girl, kill it with groans,
Or get some little knife between thy teeth,
And just against thy heart make thou a hole,
That all the tears that thy poor eyes let fall
May run into that sink, and, soaking in,
Drown the lamenting fool in sea-salt tears [3, 2, 12–20].

Мотив позора отсутствует в этой сцене, ведь Тит апеллирует к благородному холодному оружию как средству избавить от несчастной жизни. Интересна небольшая дискуссия между дядей и отцом. Марк возмущается тем, что Тит предлагает дочери наложить на себя руки, но Тит цепляется за слово «руки», деметафоризирует слова брата и переводит разговор на несчастное безрукое положении Лавинии, словно стыдясь своей предыдущей речи. Испытывает он стыд и за то, что не может спасти дочь, но может лишь пытаться понять ее и здесь переходит на любимую Шекспиром метафору шифра (*cinder*), к которой много обращались шекспироведы в конце XX – начале XXI в. ввиду синонимичности текста и истории для постмодернистского сознания. Не менее интересно взглянуть сквозь постмодернистскую

оптику и на оппозицию неплодотворной риторичности героев и говорящего слова книги, которой без языка удается поведать правду о произошедшем с Лавинией [15], войдя при этом в метафорические отношения с дискурсом главной героини – девушки без языка.

Раскрыть правду Лавиния сумела с помощью «Метаморфоз» Овидия. В них она показала родным историю Филомелы, которую изнасиловал в лесу Терей, отрезав ей язык и руки. Впрочем, зритель (и читатель) увидел параллель между судьбами двух женщин раньше. Так, имя Терея уже упоминалось во втором акте и дважды в начале третьего, да и пространство леса выбрано Шекспиром, мы считаем, не без намека. Как всегда у Шекспира, метафоры, переплетаясь, образуют сеть подсказок и предвосхищений (прием, свойственный и древнеримской драме, в частности, хорошо знакомый Шекспиру по трагедиям Сенеки).

Такая же сеть аллюзий связывает трагедию «Тит Андроник» с сюжетом о Лукреции и, соответственно, собственной шекспировской поэмой «Лукреция», написанной в те же годы [16]¹. Это и прямые упоминания знаменитой римской матроны, чья трагедия и самоубийство сподвигли мстящих римлян на изменение государственного строя. Первое упоминание встречается в речи Арома: “*Lucrece was not more chaste / Than this Lavinia*” [6; 2, 2, 109–110]. Мавр увершает сыновей

¹ Оба произведения были зарегистрированы в один год: «Тит Андроник» 6 февраля, «Обесчещенная Лукреция» – 9 мая 1594 г. (см., напр.: [17]). И если с поэмой все ясно, поскольку первенцем была «Венера и Адонис» 1593 г. и написанию обеих способствовало отсутствие театральной деятельности во время чумы, то с датой трагедии шекспироведы пока не могут определиться. Самое позднее, естественно, – 1594 г. Но архаичная поэтика этой пьесы позволяет заявить ее самым первым творением драматурга, то есть к 1589 г. [18. С. 142–149]. В любом случае очевидно, что во время работы над «Титом Андроником» Шекспир держал в голове популярный римский сюжет, возможно, включив уже его в свои творческие планы. Все исследователи рассматривают «Лукрецию» как своеобразную палинодию к «Венере и Адонису», но не менее продуктивно увидеть взаимопрятяжение и взаимоотталкивание «Лукреции» и «Тита Андроника» и, в принципе, говорить об общих чертах этих трех произведений, по крайней мере в мотивном, стилистическом и интертекстуальном ключах. Отдельно отметим: поэма в разных изданиях носила разные названия: *The Ravishment of Lucrece*, *Lucrece*, *The Rape of Lucrece*. Мы называем ее «Лукрецией» согласно арденовскому изданию, по которому цитируем текст.

Таморы именем Лукреции, стремясь выйти за рамки порочных определений позора и стыда и убедить их в праве на дочь Тита Андроника, победителя готов, пленителя их матери, косвенного убийцы их брата. Второй раз имя Лукреции упоминается в разговоре Тита Андроника, Марка и Луция Младшего в сцене выяснения случившегося с Лавинией через овидиевский текст о Филомеле.

What would she find? Lavinia, shall I read?
This is the tragic tale of Philomel,
And treats of Tereus' treason and his rape –
And rape, I fear, was root of thy annoy [4, 1, 146–49].
Lavinia, wert thou thus surprised, sweet girl,
Ravished and wronged as Philomela was,
Forced in the ruthless, vast and gloomy woods?
[Lavinia nods.] See, see!
Ay, such a place there is where we did hunt –
O, had we never, never hunted there! –
Patterned by that the poet here describes,
By nature made for murders and for rapes [51–58].
Give signs, sweet girl – for here are none but friends –
What Roman lord it was durst do the deed.
Or slunk not Saturnine, as Tarquin erst,
That left the camp to sin in Lucrece' bed? [61–64]

Так двойные реминисценции объединяют трех героинь с одинаковой судьбой: Лавинию, Филомелу, Лукрецию. Реминисценции не только помогают героине объясняться с родными, то есть играют сюжетогенную роль, но и выполняют характерологическую функцию (ставят Лавинию Шекспира в один ряд с трагическими и несчастными, но гордыми и добродетельными античными героинями). На первый план выходит и эстетическая функция: «параллельные» повествования помогают извлечь «из мира впечатлений» внутренние образы, то есть за частным случаем увидеть парадигму.

Один из параметров этой парадигмы вскрывается тут же: Марк призывает родственников на коленях поклясться отомстить за поруганную Лавинию, подражая аналогичной сцене клятвы Брута мстить Тарквиниям за оскорбленный Рим: “My lord, kneel down with me; Lavinia, kneel; / And kneel, sweet boy, the Roman Hector's hope, [They kneel.] And swear with me – as, with the woful fere / And father of that chaste dishonour'd dame, / Lord Junius Brutus sware for Lucrece' rape – /

That we will prosecute by good advice / Mortal revenge upon these traitorous Goths, /And see their blood, or die with this reproach” [6. 4, 2, 87–94].

Месть Тита страшна, она отсылает читателя (зрителя) к мести овидиевской Прокны, а также к мести Атрея в драме Сенеки «Фиест», но с одной значимой разницей: убив не невинных детей, но насильников дочери, он преподнес их запеченные в пироге останки Таморе. Это отличие вновь показывает, что у каждого мотива есть свои варианты, зависящие в художественной условности от воли героя, а в объективной реальности – от культурно-исторического контекста и мировоззрения автора. Для елизаветинского зрителя человеческое мясо в пироге уже и так было на грани эстетически допустимого – кровавые подражания Сенеке вскоре сошли со сцены.

Синонимичным в значительной степени по отношению к сюжетам Лавинии–Лукреции–Филомелы представляется нам и сюжет о Вергинии. По свидетельству Тита Ливия, римский центурион Вергиний, осознав угрозу чести дочери, заколол ее в зале суда [19. III. 48].

Сопоставление этого повествования с уже упомянутыми можно осуществить на нескольких уровнях. В сюжетном отношении мотив самоубийства заменяется на мотив убийства из той же танатологической группы, но другие мотивы остаются на месте: неминуемая угроза чести перед смертью девушки и месть (восстание возмущенного Рима) после нее. В повествовании о Вергинии добавляется мотив неправедного суда, которому в трагедии «Тит Андроник» соответствует мотив заговора, а в поэме «Лукреция» – мотив похвалы мужа. Отсюда мы выводим одинаковую сюжетогенную роль мотивов убийства и самоубийства.

Однако с эстетической и характерологической точек зрения эти мотивы сильно отличаются, кардинально меняя образ героини в рассматриваемых нами повествованиях: пассивность либо активность в рамках дилеммы убийство / самоубийство актуализирует либо нивелирует ценностные смыслы жертвования, героизма, самоидентификации, очищения, спасения и объективизации женщины.

Анализируя сходные сюжеты, отметим, что важным аспектом при выборе варианта мотива является момент (время) смерти героини: если смерть происходит до изнасилования, то речь идет о спасении невинности, чести и достоинства (автор использует лексемы ‘*chaste*’,

'*virtue*', '*honour*'), а если после – то о бегстве от позора, стыда, необходимости очищения через смерть ('*shame*', '*stain*', '*blot*', '*dishonor*'). Таким образом, вырисовываются две парадигмы, противопоставленные друг другу эстетически и аксиологически: петля означает спасение от позора, меч либо кинжал – спасение чести, освобождение. Именно об освобождении (от рабства и поругания) говорит Вергиний, закалывая дочь: “*hoc te uno quo possum*’ ait, ‘*modo, filia, in libertatem uindico*” [19; III. 48, 5, 3–4].

Из вышесказанного следует еще один – возможно, самый важный – вывод: (изнасилованная) героиня должна умереть. Лукреция умирает от своей руки, Филомена превращена богами в птицу (накладывается мотив мести), но смерть есть метаморфоза, а метаморфоза есть смерть. Вергинию убивает отец. А что же Лавиния? Без рук она не может повеситься, без языка не может просить о смерти. Трагедия же должна следовать своим законам: ввязываясь в «Тита Андроника» протагонист, словно Вергиний, убивает несчастную дочь. Неудивительно и в этом накале страстей обращение к легенде:

An if your highness knew my heart, you were.
My lord the emperor, resolve me this:
Was it well done of rash Virginius
To slay his daughter with his own right hand,
Because she was enforced, stained and deflowered?
SATURNINUS
It was, Andronicus.
TITUS ANDRONICUS
Your reason, mighty lord?
SATURNINUS
Because the girl should not survive her shame,
And by her presence still renew his sorrows.
TITUS ANDRONICUS
A reason mighty, strong, and effectual;
A pattern, precedent, and lively warrant
For me, most wretched, to perform the like.
[Unveils Lavinia.]
Die, die, Lavinia, and thy shame with thee,
And with thy shame thy father's sorrow die.
[He kills her.]
SATURNINUS
What hast thou done, unnatural and unkind?

TITUS ANDRONICUS

Killed her for whom my tears have made me blind.
I am as woeful as Virginius was,
And have a thousand times more cause than he
To do this outrage, and it now is done [6; 5, 3, 34–51].

Кстати, история Вергиния подана Шекспиром неточно: в речи Тита Вергиния предстает уже изнасилованной, словно две истории – легендарная и собственная – смыкаются в его сознании. Несомненно, это наблюдение возможно сделать только благодаря долгому бытованиям сюжета и знакомству с ним зрителя.

Лавиния должна умереть – только смерть девушки позволяет Сатурнину перейти к вопросу “What, was she ravished? Tell who did the deed” [6; 5, 3, 52], а Титу дает возможность открыть правду, вернее, освящает кровью жертвы претензию Тита на правду (без жертвы это было бы «твое слово против моего»). Это зеркальное отображение событий, последовавших за смертью Лукреции: вмешательство Брута – возмущение народа – изменение государственного строя. Таким образом, смерть Лавинии необходима в сюжетогенном плане.

Далее, в мотивировке ее смерти есть явный перенос внимания с дочери на отца: она должна умереть и сама по себе (потому что является воплощением порчи и стыда), и ввиду того, что отец безмерно страдает из-за ее позора (и на его чести также пятно). Подобный перенос внимания есть и в поэме «Лукреция», где над телом умершей сразу начинается спор между отцом и мужем, кому же оно принадлежит (и про запятнанную честь упоминает сама героиня). Объективация женщины как в контексте античного права, так и с точки зрения роли женщины в елизаветинском обществе не может нас удивлять. После смерти ее даже не оплакивают: впечатляет сцена трагедии, где на мертвом теле Тита рыдают Марк, Луций и Луций Младший, а труп Лавинии, надо полагать, просто лежит рядом.

Роль Лавинии на этом не заканчивается. Нас не должна удивлять способность умершего играть какую-либо роль, потому что уже задолго до этого, возможно, с момента изнасилования, а возможно, и с самого начала пьесы (вспомним, как Тит не считается с ее мнением при перемене жениха) Лавиния перестает быть индивидуумом и превращается в вещь. Следовательно, можно утверждать, что степень индивидуальной идентичности героини стремится к нулю, а значима

только ее социальная роль. В качестве поруганной сыновьями императрицы дочери высокопоставленного гражданина Рима она взывает к действию, и потому, как в случаях Лукреции и Вергинии, ее мертвое тело становится заявкой на месть, на государственный переворот, на восстановление справедливости. Лавиния есть снова жертва, принесенная Риму. Таким образом, ее личная судьба видится Шекспиру как трагичная, но не значимая сама по себе, а только в общегражданском дискурсе, что отвечает и античному мировоззрению, и елизаветинскому, единодушным в данном вопросе.

Так, в своей первой трагедии Уильям Шекспир филигранно смешивает четыре нарратива – Лавинии, Филомелы, Лукреции, Вергинии. Он следует логике античных авторов, предвосхищает мифологическими сюжетами собственные решения, вводит множество реминисценций и цитат и – превращает старую легенду в новую художественную реальность. То же самое справедливо и для поэмы «Лукреция» [20] и может быть отмечено как особенности ранней поэтики английского драматурга.

Основной функцией соединения сюжетов становится эстетическая. Осознавая, что «чем далее образ или ассоциация образов удерживается в предании человечества, тем более мы вправе заключить об их эстетичности» [1. С. 618], мы сополагаем четыре повествования и выводим типическое, отвлеченное от конкретных персонажей или их прототипов. Четыре нарратива сливаются в один, дополняя и объясняя друг друга. Помещая ренессансную историю в определенную античную парадигму, Уильям Шекспир наделяет мотивику трагедии, и в первую очередь мотивы вины и самоубийства, отчетливыми эстетическими и аксиологическими ориентирами.

Интерпретация образов осуществляется не только за счет общности аллюзивных мотивов, но и благодаря их различиям. Что касается различий между нарративами, то даже неискусленный читатель / зритель понимает, что эстетически «Тит Андроник» склонен к изображению безобразного, тогда как поэма «Лукреция» – возвышенного и прекрасного. Мы считаем, что в значительной степени этому способствует выбор мотива самоубийства как одного из ведущих мотивов трагедии и поэмы и особенности его художественного воплощения. Его эстетическая нагрузка реализуется с помощью ряда оппозиций:

– В поэме демонстрируется связь достойной смерти от благородного оружия с защитой чести и имени, в трагедии убийство осу-

ществлено с целью смыть позор, более ранний мотив самоубийства Лавинии связан с повешением и позором. Данную парадигму античных самоубийств выявляет также Антон Ванн Хофф [21].

– Эстетически идеальное самоубийство Лукреции осуществлено после длительных размышлений и тщательной подготовки в кругу друзей и родных с помощью благородного оружия. В момент смерти Лукреция прекрасна. Лавиния не ожидает смерти; убийство Лавинии спонтанно, жестоко, безобразно, что подчеркнуто снятием вуали с изуродованной Лавинии.

– Самоубийство Лукреции активно – Лавиния пассивна в своей насильственной смерти.

– Мнение Лавинии неважно – голос Лукреции слышен в момент самоубийства.

– Лавиния оперирует нулевой индивидуальной идентификацией – акт самоубийства Лукреции является одновременно и актом ее самоидентификации.

– Лавиния предстает слабой – Лукреция, опять же благодаря своему решению, – достаточно целеустремленной и решительной.

– Лавинию никто не оплакивает в момент смерти, ведь для всех она умерла в момент изнасилования и была тогда оплакана родными сполна. В поэме Лукреция удостаивается сцены прощения, прощения и обета мести, вызванного ее (!) словами.

Однако чрезвычайно важно осознавать, что до идеала римской матроны Ливия или Овидия шекспировская Лукреция не дотягивает. Все выделенные нами оппозиции выглядят в античных источниках (Тит Ливий «История Рима» и Овидий «Фасты» и «Метаморфозы») гораздо отчетливее. Английский драматург не описывает заботу героини о том, как она выглядит в момент падения, не дает ей возможности самой назвать имя насильника и вкладывает в ее уста сотни строк риторических сомнений – бремя не только христианского страха перед смертью, но и страха погибели души. Имагологическое объяснение здесь кажется наиболее плодотворным: чуждые христианскому сознанию античные сюжеты и образы не могут быть воссозданы даже гением. Инкорпорированные в сознание елизаветинца догматы о добродетели, грехе, вине и наказании размывают семантику героического, создают «двойное дно» ведущих мотивов, уводят автора и зрителя в глубину собственного опыта, то есть делают все то, за что мы

восторгаемся Шекспиром более четырех веков. «Что он Гекубе, что ему Гекуба» – это все о том же, о искусстве историю римской матроны сделать историей христианской души – персонального греха и спасения. Истинное мастерство елизаветинских драматургов состояло в удержании баланса, одним из средств сохранения которого становится описанная выше сложная система реминисценций.

Несомненно, само решение о добровольной смерти привносит в поэму высокую ноту: одно дело планировать убийство, совсем другое – привести в действие благородную максиму “*Mori licet cui vivere non placet*” [22. С. 117]. Но это решение означает также последовать примеру Брута, Кассия, Сократа или женским идеальным образцам – Порции, Арии. Оба произведения – «Лукреция» и «Тит Андроник» – разделяют не только аллюзию на изнасилованную в лесу Филомелу, но и сравнение с обезумевшей от горя Гекубой¹. Эта античная фигура упомянута традиционно – как воплощение чрезмерного женского горя [6. 4, 1, 16–21; 16. 1485–1495]. Образ Гекубы связан с богиней мрака Гекатой, кроме того, согласно Еврипиду, троянская царица бросилась в море, обернувшись собакой, однако в шекспировских произведениях этот эпизод не упоминается, оставаясь намеком на схожий финал трех женщин (Гекубы, Лавинии, Лукреции).

В обоих текстах упоминается еще одно знаменитое античное самоубийство – Аякса [6. 1, 1, 384–386; 16. 1394]. Эти неразвернутые аллюзии выполняют эстетическую функцию: придают шекспировским образам пафос возвышенного, усиливают трагичность за счет «идеальности» самой Гекубы и каноничности ее горя. То есть функция аллюзии – поднять шекспировские тексты до уровня греческой трагедии.

Таким образом, эстетическая функция мотива самоубийства в поэтике ранних произведений Шекспира заключается в апелляции к античным мифам и легендам, образцам античного женского идеала, жанру античной трагедии, которые вызывали в сознании елизаветинцев возвышенные чувства, ориентировали на героическое и идеальное. Раннее творчество Шекспира продолжает античную традицию

¹ “The Hecuba was one of the first Greek plays translated by the French humanist Lazare de Baif, while Erasmus put it into Latin, and the Venetian Luigi Dolce published an Italian version” [23. P. XVI].

значимости атрибутики самоубийства, сополагая причину, способ и время добровольной смерти, моделируя таким образом определенную ситуацию самоубийства и помещая ее в античную систему эстетических и аксиологических ценностей, еще полностью осознаваемую англичанами конца XVI в. Яркими примерами могут служить ситуации самоубийства в проблемной пьесе «Венецианский купец», трагедии «Тит Андronик» и поэме «Лукреция». Наш анализ способов и причин самоубийства в ранних комедиях, трагедиях и поэмах наглядно демонстрирует мысль А.Н. Веселовского о том, что «эстетическое обнимает, и красивое, и безобразное» (пунктуация автора. – Н.З.) [1. С. 617] и выявляет способность мотива передавать определенные ценностные смыслы каждому новому повествованию и эстетически ориентировать зрителя и читателя.

Однако неизбежное влияние средневекового и ренессансного менталитетов, накладываясь на античные идеалы, снижало эстетику возвышенного и прекрасного в жизни и литературе. Мы полностью согласны с Алланом Уорреном Фридманом, заметившим, что “The ideal text of ideal dying, the *ars moriendi* can be written and performed only in a world with sufficient time and attention for ritual endings” [24. Р. 47]. К сожалению, мир этот безвозвратно ушел. В трагедии «Тит Андronик» и поэме «Лукреция» трагический пафос и эстетика снижаются за счет:

– неожиданности и резкости убийства Лавинии. Сходство ситуаций Виргиния и Тита Андronика подсказывает нам это драматическое решение, но нагромождение убийств делает смерть Лавинии не трагической и тем более не героической, а рядовой. Эта одна смерть из многих в трагедии. В ней есть субъективная (внутренняя) обусловленность (избавление девушки и отца от стыда), но мало внешней: никто не проносит труп по городу, никто не призывает к восстанию ее именем (и без Лавинии хватает жертв);

– ухода от понимания смерти героини как жертвы: в трагедии «знаменем революции» становится Тит, а в поэме налицо перенос акцента с гражданского на личное;

– абсолютного запрета суицидальных действий церковью, в результате чего концепт самоубийства вобрал в себя значения преступления, греха, личной вины, нарушения, богоотступничества. Тут необходимо разделять запрет самоубийства Августином Блаженным в «Граде Божием» и Платоном в «Законах». Если последний и

запрещал самоубийство как покушение на принадлежащую богам жизнь, то все же не вводил обязательного наказания в виде ада и вечных мук, а преподносил эту идею как логическое суждение, нарушать которое неверно;

– внедрения в текст эмотивных смыслов христианского страха за бессмертие души, не сочетающегося, естественно, с прекрасным и возвышенным;

– сомнений и метаний героини, снижающих трагический пафос самоубийства за счет неуверенности в его неизбежности;

– ускорения действия, нагромождения смертей под влиянием темпа реальной жизни (в дальнейшем динамизм жизни, как нам кажется, сыграет роковую роль в эстетике реальных самоубийств и литературного мотива самоубийства).

Отдельно хотелось бы отметить нерелевантность вышеизложенных соображений для зрелого и позднего творчества драматурга. Великие трагедии воплощают собой победу христианского мировоззрения даже при наличии отсылок к античности и античной эстетике, торжество своего, национального над осознанно заимствованным. Их величие и определяется в значительной степени новообретенной цельностью, основанной уже не на античных ценностях, а на религиозных, национальных, специфически ренессансных. Трагедия «Антоний и Клеопатра» при ближайшем рассмотрении интересна как раз антагонизмом античного и ренессансного, умело спрятанного в знакомом сюжете [25, 26]. А вот «Тимон Афинский», на наш взгляд, – неубедительное возвращение к прежней античной парадигме, где вопреки античным идеалам для смерти главного героя трагедии избирается петля [27]. Это нарушает эстетику, а вслед за нею героический пафос, образ героя и зрительское (читательское) восприятие.

Список источников

1. Веселовский А.Н. Задачи исторической поэтики // Веселовский А.Н. Избранное: на пути к исторической поэтике. М. : Автокнига, 2010. С. 617– 618.
2. Трегубов Л., Вагин Ю. Эстетика самоубийства. Пермь : Капик, 1993. 268 с.
3. Пинский Л.Е. Шекспир: основные начала драматургии. М. : Худож. лит., 1971. 602 с.
4. Shakespeare W. The Merchant of Venice // The Arden Shakespeare Complete Works. Bloomsbury : Arden Shakespeare, 2017. P. 831–858.

5. Шайтанов И.О. Две «неудачи»: «Мера за меру» и «Анджело» // Шайтанов И.О. Компаративистика и / или поэтика. Английские сюжеты глазами исторической поэтики. М. : РГГУ, 2010. С. 185–216.
6. Shakespeare W. *Titus Andronicus* // The Arden Shakespeare Complete Works. Bloomsbury : Arden Shakespeare, 2017. P. 1125–1152.
7. Collenuccio P. *Pandulphi Collenucii Pisaurensis apologi* iiiii. Contributor Ludovico degli Arrighi. Publisher Per Ludouicum Henricum Vicentinum, 1526. 112 p.
8. Томашевский Б.В. Поэтика : краткий обзор. М. : Аспект Пресс, 1996. 336 с.
9. Софокл. Эдип-царь; Эдип в Колоне; Антигона : трагедии. Калининград : Янтарный сказ, 2002. 381 с.
10. Еврипид. Елена // Еврипид. Трагедии : в 2 т. М. : Ладомир, 1999. Т. 2. С. 66–146.
11. Овидий. Метаморфозы. М. : Слово, 2004. 584 с.
12. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М. : Искусство, 1969. Т. 2. 326 с.
13. Augustin (saint). *De Civitate Dei*. Nabu Press, 2011. 880 p.
14. Andrew D. Debate: The Secularization of Suicide in England, 1660–1800 // Past and Present. 1988. № 119. P. 158–170.
15. Enterline L. The rape of Lucrece // The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare. Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture. Cambridge University Press, 2004. Vol. 35. P. 152–198.
16. Shakespeare W. *Lucrece* // The Arden Shakespeare Complete Works. Bloomsbury : Arden Shakespeare, 2017. P. 63–82.
17. Schoenbaum S. William Shakespeare: A Compact Documentary Life. New York : Oxford University Press, 1977. 376 p.
18. Шайтанов И.О. Шекспир. М. : Молодая гвардия, 2013. 474 с.
19. LiviusTitus. *Ab urbe condita*. Oxford : Oxford University Press, 1914. Book I. Ch. 57–59. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0160%3Abook%3D1%3Achapter%3D58>
20. Зелезинская Н.С. Шекспировская Лукреция в контексте европейской традиции // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 3 (19). С. 117–128.
21. Hooff A.J.L. van. From Autothanasia to Suicide: Selfkilling in Classical Antiquity. New York : Routledge, 2001. 306 p.
22. Кони А. Самоубийство в законе и жизни // Суицидология: прошлое и настоящее : проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах. М. : Когито-Центр, 2001. С. 113–138.
23. Hadley W.S. Introduction // The Hecuba of Euripides. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. P. IX–XX.
24. Friedman A.W. *The ars moriendi* // Friedman A.W. Fictional Death and Modernist Enterprise. Cambridge : Cambridge University Press, 1979. P. 47–71.
25. Зелезинская Н.С. Шекспировский Антоний – бог в жизни и смерти // Вопросы германской филологии и методические инновации в обучении и воспитании : материалы X Республ. науч. конф. 20 марта 2005 г. Брест : БГУ, 2006. С. 94–99.

26. Шамалова Н.А. «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира, проблемы поэтики : дис. ... канд. филол. Наук : 10.01.05. М., 2000. 149 с.
27. Shakespeare W. *Timon of Athens* // The Arden Shakespeare Complete Works. Bloomsbury : Arden Shakespeare, 2017. P. 1097–1124.

References

1. Veselovskiy, A.N. (2010) *Izbrannoe: Na puti k istoricheskoy poetike* [Selected Works: On the Way to Historical Poetics]. Moscow: Avtokniga. pp. 617–618.
2. Tregubov, L. & Vagin, Yu. (1993) *Estetika samoubiystva* [Aesthetics of Suicide]. Perm: Kapik.
3. Pinskiy, L.E. (1971) *Shekspir: Osnovnye nachala dramaturgii* [Shakespeare: Basic Principles of Dramaturgy]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
4. Shakespeare, W. (2017a) *The Arden Shakespeare Complete Works*. Bloomsbury: Arden Shakespeare. pp. 831–858.
5. Shaytanov, I.O. (2010) *Komparativistika i/ili poetika. Angliyskie syuzhetы glazami istoricheskoy poetiki* [Comparative Studies and/or Poetics. English Plots Through the Eyes of Historical Poetics]. Moscow: RSUH. pp. 185–216.
6. Shakespeare, W. (2017b) *The Arden Shakespeare Complete Works*. Bloomsbury: Arden Shakespeare. pp. 1125–1152.
7. Collenuccio, P. (1526) *Pandulphi Collenucii Pisauensis apologi iiiii*. Per Ludouicum Henricum Vicentinum.
8. Tomashevskiy, B.V. (1996) *Poetika: kratkiy obzor* [Poetics: A brief overview]. Moscow: Aspekt Press.
9. Sophocles. (2002) *Edip-tsar'; Edip v Kolone; Antigona: Tragedii* [Oedipus the King; Oedipus at Colonus; Antigone: Tragedies]. Translated from Ancient Greek. Kaliningrad: Yantarnyy skaz.
10. Euripides. (1999) *Tragedii: v 2 t.* [Tragedies: in 2 volumes]. Vol. 2. Translated from Ancient Greek. Moscow: Ladomir. pp. 66–146.
11. Ovid. (2004) *Metamorfozy* [Metamorphoses]. Translated from Ancient Greek. Moscow: Slovo.
12. Hegel, G.W.F. (1969) *Estetika* [Aesthetics]. Vol. 2. Translated from German. Moscow: Iskusstvo.
13. St. Augustin. (2011) *De Civitate Dei*. Nabu Press.
14. Andrew, D. (1988) Debate: The Secularization of Suicide in England, 1660–1800. *Past and Present*. 119. pp. 158–170.
15. Enterline, L. (2004) *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*. Cambridge University Press. pp. 152–198.
16. Shakespeare, W. (2017c) *The Arden Shakespeare Complete Works*. Bloomsbury: Arden Shakespeare. pp. 63–82.
17. Schoenbaum, S. (1977) *William Shakespeare: A Compact Documentary Life*. New York: Oxford University Press.
18. Shaytanov, I.O. (2013) *Shekspir* [Shakespeare]. Moscow: Molodaya gvardiya.

19. Livius Titus. (1914) *Ab urbe condita*. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press. pp. 57–59. [Online] Available from: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0160%3Abook%3D1%3Achapter%3D58>
20. Zelezinskaya, N.S. (2012) Shekspirovskaya Lukretiya v kontekste evropeyskoj traditsii [Shakespeare's Lucrece in the context of European tradition]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*. 3 (19). pp. 117–128.
21. Hooff, A.J.L. van (2001) *From Autothanasia to Suicide: Selfkilling in Classical Antiquity*. New York: Routledge.
22. Koni, A. (2001) Samoubiystvo v zakone i zhizni [Suicide in law and life]. In: Mokhovikov, A.N. (ed.) *Suitsidologiya: proshloe i nastoyashchee: Problema samoubiystva v trudakh filosofov, sotsiologov, psichoterapevtov i v khudozhestvennykh tekstakh* [Suicidology: past and present: The problem of suicide in the works of philosophers, sociologists, psychotherapists and in literary texts]. Moscow: Kogito-Tsentr. pp. 113–138.
23. Hadley, W.S. (2011) Introduction. In: Euripides. *The Hecuba of Euripides*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. IX–XX.
24. Friedman, A.W. (1979) *Fictional Death and Modernist Enterprise*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 47–71.
25. Zelezinskaya, N.S. (2006) Shekspirovskiy Antoniy – bog v zhizni i smerti [Shakespeare's Antony is a god in life and death]. *Voprosy germanskoy filologii i metodicheskie innovatsii v obuchenii i vospitanii* [Questions of German Philology and Methodological Innovations in Teaching and Upbringing]. Proc. of the Tenth Conference. March 20, 2005. Brest: BSU. pp. 94–99.
26. Shatalova, N.A. (2000) “Antony i Kleopatra” U. Shekspira, problemy poetiki [“Antony and Cleopatra” by W. Shakespeare, problems of poetics]. Philology Cand. Diss. Moscow.
27. Shakespeare, W. (2017d) *The Arden Shakespeare Complete Works*. Bloomsbury: Arden Shakespeare. pp. 1097–1124.

Информация об авторе:

Залезинская Н.С. – канд. филол. наук, доцент кафедры теории и практики перевода факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета (Минск, Беларусь). E-mail: zelennew@tut.by

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

N.S. Zelezinskaya, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Belarusian State University (Minsk, Republic of Belarus). E-mail: zelennew@tut.by

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 11.02.2024.

The article was accepted for publication 11.02.2024.

Научная статья
УДК 81.255.2
doi: 10.17223/24099554/21/4

Проблема изучения и перевода многоязычных текстов: на материале трагедии Шекспира «Гамлет» из книжного собрания графов Строгановых в Научной библиотеке Томского университета

Ирина Анатольевна Поплавская¹

Мария Петровна Урядова²

^{1, 2} Томский государственный университет, Томск, Россия

¹ *poplavskaj@rambler.ru*

² *tenalia@mail.ru*

Аннотация. Рассматриваются особенности перевода многоязычных текстов на материале трагедии Шекспира «Гамлет» из собрания графа Г.А. Строганова. Раскрывается роль этого издания в формировании переводческих стратегий и критической рецепции образа Гамлете в немецкой и французской литературе конца XVIII – первой трети XIX в. В аспекте трансинтермедиальной поэтики анализируются гравюры немецкого художника М. Ретча к этому изданию и создание визуального «гамлетовского» текста.

Ключевые слова: перевод, Шекспир, «Гамлет», рецепция, многоязычие, поликультурность, графика, шекспироведение, книжное собрание, Строгановы

Для цитирования: Поплавская И.А., Урядова М.П. Проблема изучения и перевода многоязычных текстов: на материале трагедии Шекспира «Гамлет» из книжного собрания графов Строгановых в Научной библиотеке Томского университета // Имагология и компаративистика. 2024. № 21. С. 75–94. doi: 10.17223/24099554/21/4

Original article

doi: 10.17223/24099554/21/4

The problem of studying and translating multilingual texts: Shakespeare's tragedy *Hamlet* from Counts Stroganoffs' book collection in the Research Library of Tomsk University

Irina A. Poplavskaya¹

Maria P. Uryadova²

^{1, 2} Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation

¹ poplavskaj@rambler.ru

² tenalia@mail.ru

Abstract. The article discusses the problems of translating multilingual texts on the basis of Shakespeare's tragedy *Hamlet* (1828) from Grigory Stroganoff's book collection. The authors focus on role of this edition in the formation of translation strategies and critical reception of Hamlet in German and French literature of the late 18th – first third of the 19th centuries. The engravings of the German artist Moritz Retzsch for this edition and the creation of visual "Hamlet" text are analyzed in terms of intermedial poetics. The authors emphasize Shakespeare's influence on the formation of Shakespearean studies in Germany and France and analyze the processes of intensive "Shakespeareization" in Western European painting and theatrical art. The personality of Stroganoff is perceived as a type of a "Russian European." The awareness of one's "hybrid identity" becomes the sociocultural basis for the formation of a multilingual and multicultural personality in Russian and Western European culture in the first half of the 19th century.

Keywords: translation, Shakespeare, Hamlet, reception, multilingualism, multiculturalism, graphics, Shakespeare studies, book collection, Stroganoffs

For citation: Poplavskaya, I.A. & Uryadova, M.P. (2024) The problem of studying and translating multilingual texts: Shakespeare's tragedy *Hamlet* from the Counts Stroganoffs' book collection in the Research Library of Tomsk State University. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 21. pp. 75–94. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/21/4

Проблема изучения многоязычных текстов приобретает особую актуальность на рубеже XX–XXI вв. Об этом свидетельствуют труды отечественных (А.В. Белобратов, Г.И. Данилина, О.Е. Хромова) и зарубежных (Л. Форстер, К.А. Кнаут, У. Вайнрайх, Э. Хауген) исследо-

дователей. Особый интерес в этой связи представляют современные полилингвальные романы, созданные в эпоху глобализации англо-немецким писателем Винфридом Георгом Зебальдом, немецко-румынской писательницей, лауреатом Нобелевской премии по литературе за 2009 г. Гертой Мюллер, Алексеем Макушинским, пишущим на русском и немецком языках, японско-немецкой писательницей Ёко Тавадой, австрийским писателем, родившемся в России, Владимиром Вертибом и др. В своих художественных текстах они воссоздают и моделируют многоязычную картину мира, отсылают к идее, не разделяющей, а связывающей границы, которая является местом встречи и диалога культур [1. С. 107].

В социолингвистике «понятие двуязычия / многоязычия используется применительно к факту владения человеком двумя / более чем двумя естественными языками. В лингвистической поэтике понятие многоязычия может быть распространено на факты присутствия <...> в художественном тексте средств двух и более языков – естественных, искусственных, парадигм, кинетических, языков культуры и др., а также смешения языков» [2. С. 8]. Под языком же, согласно Ю.М. Лотману, понимается всякая коммуникационная система, пользующаяся знаками, упорядоченным образом [3. С. 20]. По мнению современной исследовательницы, термин «многоязычие» «охватывает не только явления речи, но и явления других знаковых систем», в частности, в художественном тексте оно «обнаруживается не только в переплетении разных языковых систем, но и во взаимодействии вербальных и невербальных элементов» [4. С. 63]. При этом под вербальными элементами могут подразумеваться как другие виды (языки) искусства, так и язык жестов, мимики, движений.

Как видим, феномен многоязычия в художественном или литературно-художественном тексте (издании) связан с диалогичностью как ведущим принципом его организации, с актуализацией его коммуникативной природы, одновременным использованием нескольких вербальных или невербальных языков в художественной коммуникации. В многоязычных текстах формируется характерный полилингвальный (мультилингвальный) и поликультурный (мультикультурный) образ автора (составителя) и читателя, владеющих несколькими языковыми и культурными системами и ориентирующихся в нескольких языковых картинах мира [5. С. 105]. Важнейшие

особенности современной многоязычной литературы связаны с изображением мультинационального сознания автора, передачей гибридной идентичности героя-полиглotta, формированием полилингвального типа повествования, включающего в себя разные естественные языки и одновременно «языки» фотографии, массмедиа, архитектуры и других видов искусств. Все это свидетельствует о том, что «полингвальность сегодня стала не количественной, а качественной характеристикой текста», отражающей глубокие содержательные трансформации современного художественного мышления и «самопонимание культуры» [1. С. 107, 108].

В отличие от современной литературы в литературе XIX в. многоязычие передает открытость сознания автора и героя другим языкам и культурам, их стремление к преодолению границ национальной замкнутости. Феномен двуязычия (многоязычия) в художественных текстах и литературно-художественных изданиях XIX в. отражает особенности языкового сознания авторов, переводчиков, издателей, которые воспринимают себя прежде всего как людей культуры, как создателей, носителей и реципиентов разных национальных мирообразов, призванных взаимно «адаптировать» их [6. С. 21–28]. Рассмотрим это явление на материале трагедии Шекспира «Гамлет», хранящейся в книжном собрании графов Строгановых в Научной библиотеке Томского университета.

Известно, что последним владельцем родовой библиотеки Строгановых был граф Григорий Александрович Строганов (1770–1857), член Государственного совета, российский посланник в Испании (1805–1809), Швеции (1812–1816), Турции (1816–1821), глава российской делегации на коронации английской королевы Виктории в Лондоне в 1838 г. Библиотека Г.А. Строганова была пожертвована его сыновьями в 1879 г. Томскому университету. В настоящее время она насчитывает свыше 26 тысяч томов на французском, английском, немецком, испанском, итальянском, русском и других языках [7]. В библиотеке Строгановых имеется несколько литературно-художественных изданий, проиллюстрированных известным немецким художником и гравером Фридрихом Августом Моритцем Ретчем (1779–1857). Среди них трагедия И.В. Гёте «Фауст», «Песнь о колоколе» и баллады Ф. Шиллера [8. С. 59]. Предметом же нашего рассмотрения становитсяserialное издание под названием «Галерея к драматическим

произведениям Шекспира. Гравюры в очерках Моритца Ретча» (*Gallerie zu Shakspeare's Dramatischen Werken. In Umrissen erfunden und gestochen von Moritz Retzsch*) и конкретно его первый выпуск, посвященный трагедии «Гамлет»: «Галерея к драматическим произведениям Шекспира. Гамлет. Иллюстрации Ретча» (*Gallerie Zu Shakspeare's Dramatischen Werken. Hamlet. Illustrated by Retzsch*) [9]. Это многоязычное литературно-художественное издание-галерея вышло в Лейпциге и Лондоне в 1828 г. Оно включает в себя посвящение английскому королю Георгу IV (1762–1830) на английском языке, предисловие от издателя Эрнста Герхарда Фляйшера (1799–1832) на немецком языке, пояснения и комментарии известного филолога и писателя Карла Августа Бёттигера (1760–1835) и художника Фридриха Августа Морица Ретча (1779–1857) на немецком языке, список действующих лиц трагедии «Гамлет» на английском, немецком и французском языках, 17 черно-белых иллюстраций Ретча с параллельными отрывками на английском, немецком и французском языках. Можно сказать, что в этом издании используются такие виды многоязычия, как литературное триязычие и сочетание вербального, вербально-плástического (театр) и визуального (живописного) языков культуры. Отсюда изучение изданий подобного типа может быть продуктивным через использование полилингвального, переводческого и интермедиального подходов.

Обратимся к анализу известного монолога Гамлете «Быть или не быть – таков вопрос» в свете намеченных подходов. Монолог, как известно, находится в 1-й сцене III акта и передает «трагедию сознания» современной мыслящей личности, которая обречена на бездеятельность, раскрывает внешнюю и внутреннюю неустроенность жизни, ощущение общего неблагополучия мира [10. С. 147, 150]. Монолог Гамлете представлен в данном издании на английском, немецком и французском языках. Здесь закономерно возникает вопрос о возможности сосуществования разных иноязычных переводов одного и того же художественного текста или его фрагмента в одном издании. Как известно, классический художественный перевод представляет собой особый случай билингвизма, связанный с ситуацией двуязычной коммуникации, в процессе которой переводчик выражает «иными средствами то, что уже получило свое выражение в оригинальном тексте». При этом важнейшая особенность перевода видится в том, что в нем

воссоздается новая художественная реальность на другом языке «сквозь призму двойной субъективности мировосприятия, субъективности автора и переводчика» [11. С. 316, 319]. В случае же перевода художественного текста на несколько иностранных языков можно говорить об особой полисубъективности мировосприятия, объединяющей субъективность автора оригинального текста и субъективность двух и более переводчиков. Подобная полисубъективность оказывает влияние на особенность читательской рецепции как оригинального, так и переводного текста, формируя характерное полиязычное и поликультурное восприятие мира.

Что касается данного издания, то здесь под полисубъектностью понимаются эстетические установки автора трагедии «Гамлет», ее переводчиков на немецкий и французский языки, ее иллюстратора Ретча, позиция издателя Фляйшера иcommentаторов текста и рисунков к нему, направленных на формирование универсального типа читателя, читателя-энциклопедиста, открытого разнообразным языковым и историко-культурным традициям. В этом смысле личность владельца библиотеки графа Г.А. Строганова, дипломата, русского европейца, знатного несолько иностранных языков, соответствует такому типу читателя. Можно сказать, что данное издание представляет собой характерную книгу-трилингв, в которой формируются сложные тернарные отношения между языками и национальными культурами, приводящие к осознанию самостоятельной ценности всех языков [12. С. 140].

Рассмотрим особенности перевода монолога Гамлете на немецкий язык в данном издании, выполненного А. Шлегелем (1767–1845). Известно, что перевод шекспировской трагедии был сделан им в 1799 г. Интерес немецких романтиков к этому произведению во многом был обусловлен разбором его в романе Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1796), в котором Гамлет описывается как «прекрасное, чистое, благородное, высоконравственное создание, лишенное силы чувств» и гибнувшее «под бременем, которое ни нести, ни сбросить ему не дано» [13. С. 199]. В то же время обращение к творчеству Шекспира связано с разработкой важнейших вопросов романтической эстетики в трудах представителей йенской школы: Ф. Шлегеля, В. Г. Вакенродера, Новалиса, Л. Тика, Ф. Шеллинга и др. В их числе вопросы о романтизме как высшей форме современного искусства,

о романтической иронии как выражении предельной свободы художника-творца, о синтезизме жанровой системы романтизма и др. Так, например, Ф. Шлегель (1772–1829) в книге «Об изучении греческой поэзии» (1797) относит творчество Шекспира к вершинам современной поэзии, а трагедию «Гамлет» называет «шедевром художественной мудрости». От пишет: «В “Гамлете” все отдельные части развиваются с необходимостью из всеобщего центра», – и этим центром оказывается характер Гамлета. Образ Гамлета в трактовке йенских романтиков представлен как тип рефлексирующего героя, в котором «деятельное начало совершенно уничтожено» и в котором воплощен безграничный разлад между думающей и деятельной силой [14. С. 49]. В переписке с братом А. Шлегель говорит о принципе взаимоотражения как конструктивной основе изображения характеров в творчестве английского драматурга, отмечая, что «Шекспир превращает каждого из своих главных героев в зеркало, где отражаются все остальные, и так мы узнаем вещи, которые не могли раскрыться перед нами непосредственно» [15. С. 265].

Перевод в целом соответствует оригиналу. Как и Шекспир, А. Шлегель использует одиннадцати- и десятисложные стихи, однако мелодика монолога в английском тексте передает непрерывность процесса рефлексии датского принца, в то время как переводчик использует большее по сравнению с оригиналом количество стихов с вопросительной и восклицательной интонацией, акцентируя внимание на дискретности мышления героя через оформление интонационной завершенности отдельных фрагментов текста и через отказ от сложных синтаксических конструкций в пользу коротких предложений. Ср.:

Оригинал	Подстрочный перевод	Перевод А. Шлегеля	Подстрочный перевод
To sleep, perchance to dream – ay, there's the rub...	Уснуть, возможно, видеть сны – да, есть затруднение...	Schlafen! Vielleicht auch träumen! Ja, da liegt...	Уснуть! Может быть, видеть сны! Да, вот что расположено...

В тексте Шекспира данный фрагмент представляет начало единого сложносочиненного и сложноподчиненного предложения с временным и изъяснительным придаточными и включает в себя пять стихов. А. Шлегель переводит первый стих, используя короткие односоставные и двусоставные предложения с восклицательной интонацией,

придавая монологу героя отрывочность и внутреннюю эмоциональность.

Обращает на себя внимание и то, как А. Шлегель переводит начало монолога. Ср.:

Оригинал	Подстрочный перевод	Перевод А. Шлегеля	Подстрочный перевод
To be, or not to be	Быть или не быть	Sein oder Nichtsein	Бытие или небытие

Вместо английского глагола to be – «быть» А. Шлегель использует существительные das Sein и das Nichtsein – «бытие» и «небытие». На наш взгляд, выбирая эти абстрактные существительные, А. Шлегель в соответствии с эстетикой романтизма пытается соединить личное и всеобщее, выбор отдельного индивида с состоянием мира в целом. Еще одна особенность перевода А. Шлегеля видится в том, что в нем в отличие от оригинала в отдельных стихах передаются не активные действия человека, а раскрывается его рефлексия на внешние обстоятельства. Например, в следующем отрывке:

Оригинал	Подстрочный перевод	Перевод А. Шлегеля	Подстрочный перевод
...and by a sleep to say we end	...и в этом сне мы сообщим конец	Und zu wissen, daß ein Schlaf Das Herzweh und die tausend Stöße endet	И знать, что сон Душевную боль и тысячу ударов закончит

Здесь в оригинале используется сочетание множественного личного местоимения с глаголом we end – «мы закончим», а у А. Шлегеля Schlaf endet – «сон закончит». Также А. Шлегель иногда заменяет в переводе эмоциональную лексику оригинала на эпитеты, передающие в большей мере психологическое состояние героя, как, например, в следующем отрывке, в котором английское наречие devoutly, которое переводится как «набожно», «благочестиво», «искренне», заменяется на прилагательное innigste – «тесный», «интимный», «задушевный», «сердечный»:

Оригинал	Подстрочный перевод	Перевод А. Шлегеля	Подстрочный перевод
...'tis a consumma- tion Devoutly to be wish'd.	...это завершение Искренне желанно.	...'s ist ein Ziel, Aufs innigste zu wünschen	это цель, Самая интимная для того, чтобы желать.

В целом же, как отмечали современники, в своих переводах А. Шлегель сделал Шекспира «немецким поэтом». В образе же «бесподобного Гамлета», по мнению одного из героев повести Э.Т.А. Гофмана (1776–1822) «Необыкновенные страдания одного директора театров» (1818), показано «сознание несоответствия между внутренним миром человека и внешним миром», которое «ни один подвиг не в состоянии изгладить из его ума и которое кончается лишь вместе со смертью» [16. С. 418]. Можно сказать, что А. Шлегель в соответствии с эстетикой немецкого романтизма в своем переводе «Гамлете» акцентировал внимание на философской, эстетической и психологической проблематике произведений английского драматурга, представив главного героя трагедии Шекспира как рефлексирующую личность, осознающую трагический разлад между отдельной человеческой волей и разрушительными законами мироздания.

Перевод «Гамлете» на французский язык в этом издании был выполнен П. Летурнером (1737–1788), который, как известно, переводил трагедию прозой. В этом видится его главное отличие от оригинала и от перевода А. Шлегеля. Впоследствии перевод Летурнера был отредактирован Ф. Гизо (1787–1874) и А. Пиши (1795–1877) для нового собрания сочинений Шекспира на французском языке, вышедшего в Париже в 1821–1822 гг., из которого, по нашему предположению, и был взят для данного иллюстрированного издания текст трагедии «Гамлет» на французском языке [17]. В предисловии к этому собранию сочинений Гизо помещает свой знаменитый этюд «Жизнь Шекспира» (*Vie de Shakespeare*), главная мысль которого сводится к тому, что «английский драматург утверждал закономерность исторического движения и устанавливал связь нравственного начала с историей» [18. С. 106]. Важнейшую эстетическую особенность трагедий английского драматурга Гизо видит в том, что в них события группируются вокруг главного героя, «он начало и конец, орудие и цель предназначений судьбы, по воле которой в этом мире <...> все делается руками человека, но ничто – согласно его замыслам» [19]. В контексте романтической философии истории и философии судьбы интерпретируется Гизо и природа трагического конфликта у Шекспира, связанная с изображением «борьбы усилий человека и непреклонности судьбы» [19]. По мнению французского критика, в finale трагедии герой

«падает жертвой предначертаний, свершение которых он обеспечил, показав своей судьбой, как мало значит человек даже в осуществлении того, чему он помогал» [19]. В целом же, с точки зрения Гизо, шекспировская трагедия – это прежде всего историческая и психологическая драма, ведущим конструктивным принципом которой становится принцип единства впечатления. Комментарии к «Гамлету», напечатанные в первом томе этого собрания сочинений, были написаны историком, впоследствии французским посланником в Петербурге П. де Барантом (1785–1866). Нерешительность Гамлета Барант объясняет общими «страданиями человеческой природы», а в трагическом finale пьесы видит не игру рока или проявление свободной воли героя, а действие случая, который «служит причиной всех событий» [18. С. 107]. Отметим, что исследователи высоко оценивали данное собрание сочинений английского драматурга для становления французского шекспироведения в конце XVIII – первой трети XIX в. [20. С. 244].

При сравнении оригинального текста «Гамлета» с французским прозаическим переводом следует отметить, что в прозаическом переводе присутствуют внутренние рифмы (*Mourir... dormir...* – «Умереть... уснуть...»; *Mourir... dormir... dormir!* – «Умереть... уснуть... уснуть!»), которые сообщают ему известную поэтичность, как, например, в следующем отрывке:

Оригинал	Подстрочный перевод	Перевод Летурнера, отредактированный Гизо и Пишо	Подстрочный перевод
To die – to sleep, No more;	Умереть – уснуть, Ничего больше;	<i>Mourir... dormir...</i> plus rien...	Умереть... уснуть... больше ничего...

Встречающееся в переводе данного фрагмента многоточие акцентирует внимание на изображении рефлексии героя как длящегося процесса. Повышенную эмоциональность данному монологу придает большее по сравнению с оригиналом количество предложений с восклицательной и вопросительной интонацией. Использование характерных архетипических метафор и акустической образности призвано передать особую напряженность внутреннего состояния героя. Ср.:

Оригинал	Подстрочный перевод	Перевод Летурнера, отредактированный Гизо и Пиши	Подстрочный перевод
Or to take arms against a sea of troubles And by opposing end them.	Или взять оружие против моря бед И через сопротив- ление положить им конец.	Ou s'armer en guerre contre un océan de misères et, de haute lutte, y couper court?..	Или вооружиться для борьбы против океана горестей и, с громким боем, прекратить это?..

Встречающееся у Шекспира выражение *sea of troubles* – «море бед» французский переводчик заменяет на *océan de misères* – «океан горестей», соседствующее с двойной акустической метафорой *de haute lute* – «с громким боем». Завершается же этот фрагмент предложением с вопросительной интонацией, отсутствующей в оригинале. Изображение внутреннего состояния героя, вынужденного бороться с внешними обстоятельствами и одновременно с самим собой, подчеркивается в переводе использованием психологической лексики. Так, например, в следующем фрагменте конкретное английское существительное *the whips* – «хлысты» французский переводчик заменяет на выразительное *supporterait* – «самобичевание»:

Оригинал	Подстрочный перевод	Перевод Летурнера, отредактированный Гизо и Пиши	Подстрочный перевод
For who would bear the whips and scorns of time	Кто будет сносить хлысты и презре- ние времени	Car qui supporterait les flagellations et les hu- miliations du présent	Ибо вынести само- бичевания и уни- жения настоящего

В целом же перевод Летурнером «Гамлета», отредактированный Гизо и Пиши, вписывается в эстетику французского романтизма, в котором исключительная роль отводится изображению мира душевных переживаний героя, противопоставлению искусства античности – искусству нового времени, и литературы подражательной, ориентирующейся на античные образцы, – литературе национальной. Так, например, Жермена де Сталь (1766–1817) в своей известной работе «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» (1796–1799) пишет о Шекспире как о выразителе английского национального характера и духа северной литературы, которая не подражала древним и с которой начинается новая литература. Он

первым из поэтов нового времени «живописал высшую степень нравственного страдания», изобразил великое единоборство «между существованием и небытием». В образе Гамлете, Офелии, короля Лира английский драматург показывает безумие как картину «нравственного кораблекрушения, которое терпит человек, сломленный жизненными бурями», а также «с восхитительной правдивостью и душевной силой» представляет одиночество своих героев [21. С. 196, 197, 204, 205]. В трактовке образа Гамлете Сталь оказывается во многом близка точке зрения Гёте, о которой говорилось выше. По ее мнению, Гамлет «больше помышляет о самоубийстве, нежели о мести; какого благородства исполнена мысль изобразить добродетельного человека, который не в силах ни жить в окружении негодяев, ни совершить свой горестный долг и, преступив закон, отомстить убийце!» [21. С. 204].

Глава французских романтиков В. Гюго (1802–1885) в знаменитом предисловии к драме «Кромвель» (1827) называет Шекспира «богом сцены». Как известно, в этом предисловии писатель выделяет три эпохи в развитии цивилизации: первобытную, античную и новую, которым соответствуют разные роды поэзии: лирическая, эпическая и драматическая. Шекспир, в трактовке Гюго, – это поэт нового времени, который плодотворно соединяет в своих драматических произведениях гротескные и возвышенные образы, комическое и трагическое начало, внося в художественный текст разнообразие впечатлений. Таковой, например, является отмеченная им сцена встречи Гамлете с монгольщиками. В целом же, пишет Гюго, герои Шекспира Гамлет, Макбет, Отелло как герои драмы оказываются живыми людьми в отличие от мифологических героев первобытной лирической поэзии Адама, Каина, Ноя и героев античного эпоса Ахилла, Атрея, Ореста [22].

Стендаль (1783–1842) в трактате «Расин и Шекспир» (1823, 1825) относит творчество Шекспира, Шиллера, Байрона к романтической поэзии. Понимая под романтизмом «искусство давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии их обычаев и верований могут доставить им наибольшее наслаждение», автор относит Шекспира к романтикам на том основании, «что он показал англичанам 1590 года сперва кровавые события гражданских войн, а затем, чтобы дать отдых от этого печального зрелища, множество тонких картин сердечных волнений и нежнейших оттенков страсти» [23]. Иначе говоря, в соединении принципов историзма с тонким

психологическим анализом в раскрытии характеров героев видится важнейшая черта поэтики трагедий Шекспира в рецепции Стендalia.

Отличительной особенностью рассматриваемого нами литературно-художественного издания является наличие в нем иллюстраций. В предисловии Бёттигера и Реча к тексту «Гамлета» говорится о близости эстетической природы поэзии и живописи, вербальных и визуальных искусств. Взаимно дополняя и украшая друг друга, поэзия и живопись соединяются, чтобы воззвысить сферу идеального и пробудить в читателе и зрителе одни и те же высокие ощущения [9. Р. 3]. Можно сказать, что в этом предисловии затронуты проблемы интермедиальности и трансинтермедиальности словесного, театрального и живописного искусств на примере творчества Шекспира, раскрываются особенности читательской рецепции пьесы и ее сценической истории, соотносимых с иллюстрациями Ретча как своего рода визуальным текстом «Гамлета» со своим сюжетом и метасюжетом [24. С. 144]. 17 графических иллюстраций Ретча к трагедии Шекспира «Гамлет» воспринимаются как целостный визуальный текст, точно следующий словесному тексту пьесы и напоминающий по структуре эпическую поэму. В этом тексте можно выделить обращение к Музе, которому соответствует рисунок «Апофеоз Шекспира», расположенный на верхней крышке переплета, «Пролог», изображающий эпизод отравления Клавдием своего брата, живописный «нarrатив», передающий сюжетное развитие действия и одновременно изменение внутреннего состояния главного героя. В качестве же эпилога может быть «прочитана» иллюстрация на верхней крышке этой книги-галереи, изображающая надгробие Гамлета [24. С. 144].

Обратимся к одному из рисунков, иллюстрирующих монолог Гамлета (сцена 1, акт III), который воспринимается в тексте как «высшая точка сомнений» датского принца и «выражает умонастроение героя в момент наивысшего разлада в его сознании» [25]. В изображении Ретча этот эпизод передает ситуацию «театра в театре». Расположение персонажей напоминает сценическую площадку. В центре находится Гамлет, который, опустив глаза и не видя никого вокруг, произносит, переживает и проживает свой знаменитый монолог. Этот монолог лучше всего передает «его постоянное состояние на грани, на пороге», раскрывает «удивительное сплетение земного и потустороннего в Гамлете», акцентирует ту грань, «по которой он идет все время,

грань жизни и смерти» [26. С. 393]. Отсюда неслучайно позади Гамлете находится открытое, уходящее в глубь сцены пространство, которое символически соотносится с прошлым и будущим героя, с жизнью и смертью. Справа от зрителя изображены Король и Полоний, они прячутся от принца за колонной со шторами, которая напоминает театральную кулису. Ср. с текстом трагедии:

К о р о л ь

Мы, под рукой, за Гамлетом послали,
Чтоб здесь он встретился как бы случайно
С Офелией. А мы с ее отцом,
Законные лазутчики, побудем
Невдалеке, чтобы, незримо вида,
О встрече их судить вполне свободно... [27. С. 76].

Слева находится Офелия, которая сидит у окна с раскрытым книжкой в руках, глаза ее обращены в сторону Гамлета, но кажется, что она не видит его, а размышляет о прочитанном. Офелия тоже отделена от принца колонной, что косвенно передает ее отношение к нему: она не читает книгу, а изображает процесс чтения, следя совету отца. Ср.:

П о л о н и й
(Офелии)

Читай по этой книге,
Дабы таким занятием прикрасить
Уединенье. В этом все мы грешны, -
Доказано, что набожным лицом
И постным видом мы и черта можем
Обсахарить [27. С. 77].

Эмоциональное состояние Гамлета и других героев передается через внешние детали: позу, жест, мимику, взгляд. На гравюре Ретча Гамлет, Король, Полоний и Офелия воспринимаются не только как действующие лица трагедии Шекспира, но и как сценические персонажи. Так, например, колонна, возле которой сидит героиня, становится симметричным аналогом кулисы, расположенной уже слева от зрителя. Театральность в передаче образа Офелии подчеркивается и упоминанием в комментариях к этой сцене имени знаменитой ирландской актрисы Элизабет О'Нейл (1791–1872), исполнявшей роль Офелии. Существует предположение, что немецкий художник создавал гравюры к «Гамлету», используя сцены из театральных постановок

пьесы. Принцип единства впечатления и принцип симметрии, лежащие в основе трагедии английского драматурга, воспроизводятся и в иллюстрациях Ретча к «Гамлету» с характерной для них эстетикой «тройного кодирования»: живописной передачей внешнего и внутреннего действия самой пьесы, динамики характеров героев, изображения игры актеров, их костюмов и мизансцен в единстве с театральными декорациями. Можно сказать, что оба этих принципа, используемые Шекспиром в трагедии и Ретчем в иллюстрациях, раскрывают сам механизм взаимодействия литературы, театра и живописи в данном издании.

Итак, обращение к изучению и переводу многоязычных текстов позволяет осмысливать особенности моделирования многонациональной картины мира с ее «открытыми» границами и культурами и соответствующими ей образами автора, героя и читателя. В многоязычном тексте одновременно контактируют несколько языков и несколько культур, создавая условия для возникновения языковой и культурной глобализации и формирования мультилингвальной личности. Рассмотрение хранящегося в книжном собрании Строгановых литературного альбома «Галерея к драматическим произведениям Шекспира» с гравюрами в очерках Ретча к трагедии «Гамлет» как многоязычного издания раскрывает феномен сосуществования и взаимодействия в нем английского, немецкого и французского языков, а также других знаковых систем: литературы, театра и живописи. Анализ переводческих стратегий и критической рецепции трагедии «Гамлет» позволяет говорить о создании каждой национальной литературой «своего» Шекспира, о становлении шекспироведения в немецкой и французской науке о литературе конца XVIII – первой половины XIX в. Гравюры Ретча к «Гамлету» с комментариями автора прочитываются как вербально-визуальный текст трагедии Шекспира, раскрывающий трансинтермедиальный синтез словесного, театрального и живописного искусств в данном издании и свидетельствующий о тенденции к «шекспиризации» европейской живописи XIX в.

Появление галереи Шекспира в библиотеке Г.А. Строганова свидетельствует о культурных запросах ее владельца и его интересе к новым литературно-художественным изданиям, выходившим в это время в странах Западной Европы. В библиотеке Строгановых имеются и другие произведения английского драматурга: собрание пьес

Шекспира на английском языке 1793 г. [28], коллекция эстампов из Шекспировской галереи Бойделла [29, 30], художественный альбом, изображающий женщин-героинь из комедий и трагедий Шекспира. Они воспринимаются как авторский «шекспировский» текст, сконструированный владельцем библиотеки [24. С. 147]. Сама личность Г.А. Строганова может быть отнесена к типу «русского европейца», наделенного полиглазичным и поликультурным сознанием и характерной «гибридной идентичностью». Подобная идентичность позволяла ему выступать в качестве активного посредника в историческом, политическом и культурном диалоге между странами Западной Европы и Россией и формировать цивилизованный образ российского государства в мире [7. С. 11].

Список источников

1. Хромова Е.О. Литературное многоязычие как современная научная проблема // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2019. Т. 5, № 1. С. 101–113.
2. Чувакин А.А. Коммуникация в рассказах журнала «Новый мир»: Шукшин и современность // Сибирский филологический журнал. 2014. № 3. С. 6–13.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб. : Искусство-СПБ, 1998. С. 13–285.
4. Костоусова Э.Т. Многоязычие в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Сер. Лингвистика. 2019. Т. 16, № 1. С. 62–66.
5. Хэкетт-Джонс А.В. От билингвизма к полилингвизму: концепции многоязычия в условиях новой образовательной реальности // Международный научно-исследовательский журнал. Филологические науки. 2016. № 3 (45), ч. 4. С. 104–106.
6. Поплавская И.А. Русско-итальянское двуязычие в дневниках В.А. Жуковского 1820–1830-х гг. // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 350. С. 21–28.
7. Поплавская И.А. Библиотека графа Г.А. Строганова в Томске: история формирования и изучения. Томск : Изд. Дом Том. гос. ун-та, 2020. 254 с.
8. Дащевская О.А. Издания немецкого художника М. Ретча в библиотеке графов Строгановых, хранящейся в Научной библиотеке Томского государственного университета // Текст. Книга. Книгоиздание. 2013. № 1 (3). С. 58–75.
9. Gallerie Zu Shakspeare's Dramatischen Werken. Hamlet. Illustrated by Retzsch. Leipzig ; London, 1828. 96 р.
10. Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М. : Худож. лит., 1971. 606 с.
11. Гарбовский Н.К. Теория перевода : учебник. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2007. 544 с.

12. Азарова Н.М., Бочавер С.Ю. От трудностей к легкости перевода. О современной философии перевода и переводного текста // Новый мир. 2019. № 10. С. 138–143.
13. Гёте И.В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Гёте И.В. Собрание сочинений : в 10 т. М. : Худож. лит., 1978. Т. 7. 530 с.
14. Литературные манифести западноевропейских романтиков / под ред. А.С. Дмитриева. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. 639 с.
15. Литературная теория немецкого романтизма : документы / ред., вступ. ст., comment. Н.Я. Берковского. Л. : Изд-во писателей, 1934. 335 с.
16. Гофман Э.Т.А. Необыкновенные страдания одного директора театров // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинение : в 6 т. М. : Худож. лит., 1991. Т. 1. 514 с.
17. Shakespeare W. Oeuvres complètes, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot et A. Pichot, traducteur de Lord Byron, précédée d'une notice biographique et littéraire sur Shakespeare par F. Guizot : T. 1–13. Paris, 1821–1822.
18. Волков И.О. И.С. Тургенев и романтическая концепция У. Шекспира // Сибирский филологический журнал. 2020. № 1. С. 102–113.
19. Реизов Б.Г. Шекспир и эстетика французского романтизма («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо) // Шекспир в мировой литературе : сб. ст. М. ; Л. : Худож. лит., 1964. С. 157–197. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-v-mirovoy-literature8.html>
20. Алексеев М.П. Пушкин и Шекспир // Алексеев М.П. Пушкин : сравнительно-исторические исследования. Л. : Наука, 1972. С. 240–280.
21. Сталь Ж. де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными уставновлениями. М. : Искусство, 1989. 476 с.
22. Гюго В. Собрание сочинений : в 15 т. М. : Гослитиздат, 1956. Т. 14. 766 с. URL: https://bookscafe.net/read/gyugo_viktor-tom_14_kriticheskie_stati_ocherki_pisma-204954.html#p31
23. Стендаль. Расин и Шекспир. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=96424&page=36>
24. Поплавская И.А., Новицкая И.В. Наследие Шекспира в книжном собрании Строгановых Научной библиотеки Томского университета // Сибирский филологический журнал. 2018. № 1. С. 134–151.
25. Анкост А.А. Трагедия Шекспира «Гамлет» : литературный комментарий. М. : Просвещение, 1986. 124 с. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/tragediya-shekspira-gamlet22.html>
26. Выготский Л.С. Трагедия о Гамлете, принце Датском // Выготский Л.С. Психология искусства. Минск : Современное слово, 1998. 480 с.
27. Шекспир В. Гамлет // Шекспир В. Собрание сочинений. Харьков : Фолио Кристалл, 1996. 608 с.
28. Жеравина О.А. Лондонские издания на английском языке в родовой библиотеке Строгановых // Текст. Книга. Книгоиздание. 2014. № 2 (6). С. 49–55.
29. Васенькин Н.В. Об одной коллекции английской гравюры XVIII века в фондах Научной библиотеки Томского государственного университета [из

библиотеки Строгановых] // Теория и практика развития в художественных музеях Сибири : материалы регионал. науч.-практ. конф., Томск, 5–10 октября 2004 г. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2005. С. 91–96.

30. Васенькин Н.В. Шекспир в английской гравюре XVIII века. Из фондов Научной библиотеки Томского университета : каталог. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2012. 81 с.

References

1. Khromova, E.O. (2019) Literaturnoe mnogoyazychie kak sovremennaya nauchnaya problema [Literary multilingualism as a modern research problem]. *Vestnik Tyumenского го сударственного университета. Гуманитарные исследования. Humanities.* 5 (1). pp. 101–113.
2. Chuvakin, A.A. (2014) Kommunikatsiya v rasskazakh zhurnala “Novyy mir”: Shukshin i sovremenność [Communication in the stories of the magazine “New World”: Shukshin and modernity]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal – Siberian Journal of Philology.* 3. pp. 6–13.
3. Lotman, Yu.M. (1998) *Ob iskusstve* [About Art]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB. pp. 13–285.
4. Kostousova, E.T. (2019) Mnogoyazychie v romane L.N. Tolstogo “Voyna i mir” [Multilingualism in Leo Tolstoy’s “War and Peace”]. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Серия “Лингвистика.”* 16 (1). pp. 62–66.
5. Hackett-Jones, A.V. (2016) Ot bilingvizma k polilingvizmu: kontseptsii mnogoyazychiya v usloviyakh novoy obrazovatel'noy real'nosti [From bilingualism to multilingualism: Concepts of multilingualism in the new educational reality]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal. Filologicheskie nauki.* 3–4 (45). pp. 104–106.
6. Poplavskaya, I.A. (2011) Russian-Italian bilingualism in Vasily Zhukovsky's diaries of 1820s – 1830s. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal.* 350. pp. 21–28. (In Russian).
7. Poplavskaya, I.A. (2020) *Biblioteka grafa G.A. Stroganova v Tomske: istoriya formirovaniya i izucheniya* [Count Grigory Stroganoff's book collection in Tomsk: The history of formation and study]. Tomsk: Tomsk State University.
8. Dashevskaya, O.A. (2013) Publications of German artist M. Retzsch in the Stroganovs' collection in Research Library of Tomsk State University. *Tekst. Kniga. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing.* 1 (3). pp. 58–75. (In Russian).
9. Retzsch, M. (1828) *Gallerie Zu Shakspeare's Dramatischen Werken. Hamlet.* Leipzig; London: Ernst Fleischer Verlag.
10. Pinskiy, L.E. (1971) *Shekspir. Osnovnye nachala dramaturgii* [Shakespeare. Basic Principles of Dramaturgy]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
11. Garbovskiy, N.K. (2007) *Teoriya perevoda* [Translation Theory]. Moscow: Moscow State University.
12. Azarova, N.M. & Bochaver, S.Yu. (2019) Ot trudnostey k legkosti perevoda. O sovremennoy filosofii perevoda i perevodnogo teksta [From difficulties to ease of

- translation. On the modern philosophy of translation and translated text]. *Novyy mir.* 10. pp. 138–143.
13. Goethe, I.W. (1978) *Sobranie sochineniy: v 10 t.* [Collected works: in 10 vols]. Vol. 7. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
 14. Dmitriev, A.S. (1980) *Literaturnye manifesty zapadnoevropeyskikh romantikov* [Literary manifestos of Western European romanticists]. Moscow: Moscow State University.
 15. Berkovsky, N.Ya. (1934) *Literaturnaya teoriya nemetskogo romantizma: Dokumenty* [Literary theory of German romanticism: Documents]. Leningrad: Izd-vo pisatelyey.
 16. Goffman, E.T.A. (1991) *Sobranie sochinenie: v 6 t.* [Collected Essay: In 6 vols]. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
 17. Shakespeare, W. (1821–1822) *Oeuvres complètes, traduites de l'anglais par Letourneur.* Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot et A. Pichot, traducteur de Lord Byron, précédée d'une notice biographique et littéraire sur Shakespeare par F. Guizot. Paris: [s.n.].
 18. Volkov, I.O. (2020) I.S. Turgenev i romanticheskaya kontsepsiya U. Shekspira [Ivan Turgenev and William Shakespeare's romantic concept]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal – Siberian Journal of Philology.* 1. pp. 102–113.
 19. Reizov, B.G. (1964) Shekspir i estetika frantsuzskogo romantizma (“Zhizn’ Shekspira” F. Gizo) [Shakespeare and the aesthetics of French romanticism (“The Life of Shakespeare” by F. Guizot)]. In: Reizov, B.G. (ed.) *Shekspir v mirovoy literature* [Shakespeare in World Literature]. Moscow; Leningrad: Khudozhestvennaya literatura. pp. 157–197. [Online] Available from: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-v-mirovoy-literature8.html>
 20. Alekseev, M.P. (1972) *Pushkin: Sravnitel’no-istoricheskie issledovaniya* [Pushkin: Comparative Historical Studies]. Leningrad: Nauka. pp. 240–280.
 21. de Staël, J. (1889) *O literature, rassmotrennoy v svyazi s obshchestvennymi ustanovleniyami* [About the literature reviewed in connection with social institutions]. Translated from French. Moscow: Iskusstvo.
 22. Hugo, V. (1956) *Sobranie sochineniy: v 15 t.* [Collected Works: in 15 vols]. Translated from French. Vol. 14. Moscow: Goslitizdat. [Online] Available from: https://bookscafe.net/read/gyugo_viktor-tom_14_kriticheskie_stati_ocherki_pisma-204954.html#p31
 23. Stendhal. (n.d.) *Rasin i Shekspir* [Racine and Shakespeare]. Translated from French. [Online] Available from: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=96424&page=36>
 24. Poplavskaya, I.A. & Novitskaya, I.V. (2018) Nasledie Shekspira v knizhnom sobrani Stroganovykh Nauchnoy biblioteki Tomskogo universiteta [The legacy of Shakespeare in the Stroganov book collection in the Research Library of Tomsk University]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal – Siberian Journal of Philology.* 1. pp. 134–151.
 25. Ankist, A.A. (1986) *Tragediya Shekspira “Hamlet”.* Literaturnyy kommentariy [Shakespeare's tragedy “Hamlet.” Literary commentary]. Moscow: Prosveshchenie.

[Online] Available from: [http://www.w-shakespeare.ru/library/tragediya-shekspir-
gamlet22.html](http://www.w-shakespeare.ru/library/tragediya-shekspir-gamlet22.html)

26. Vygotskiy, L.S. (1998) *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Minsk: Sovremennoe Slovo.

27. Shakespeare, W. (1996) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Kharkov: Folio Kristall.

28. Zheravina, O.A. (2014) London editions in English in the Stroganovs' patrimonial library. *Tekst. Kniga. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing.* 2 (6). pp. 49–55. (In Russian).

29. Vasenkin, N.V. (2005) Ob odnoy kolleksii angliskoy gravyury XVIII veka v fondakh Nauchnoy biblioteki Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Iz biblioteki Stroganovykh] [About one collection of English engravings of the 18th century in the collections of the Research Library of Tomsk State University [From the Stroganoff's book collection]]. *Teoriya i praktika razvitiya v khudozhestvennykh muzeyakh Sibiri* [Theory and Practice of Development in Art Museums of Siberia]. Proc. of the Conference. Tomsk, October 5–10, 2004. Tomsk: Tomsk State University. pp. 91–96.

30. Vasenkin, N.V. (2012) *Shekspir v angliyskoy gravyure XVIII veka. Iz fondov Nauchnoy biblioteki Tomskogo universiteta: Katalog* [Shakespeare in an 18th-century English engraving. From the collections of the Research Library of Tomsk University: Catalog]. Tomsk: Tomsk State University.

Информация об авторах:

Поплавская И.А. – д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: poplavskaj@rambler.ru

Урядова М.П. – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: tenalia@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

I.A. Poplavskaya, Dr. Sci. (Philology), professor, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: poplavskaj@rambler.ru

M.P. Uryadova, postgraduate student, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: tenalia@mail.ru

The authors declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 10.01.2024.

The article was accepted for publication 10.01.2024.

Original article
UDC 792.03
doi: 10.17223/24099554/21/5

The emergence of the conditional theater and its implications for the theatrical scenery (scenic design – the structure of the play and mise-en-scène – costume design)

Moayyad Hamza

Luminus Technical University College, SAE Jordan, Amman, Jordan,
m.hamza@saejordan.com

Abstract. Vsevolod Meyerhold was one of the most influential theorists of the conditional theater who actively promoted creative models he laid out in his articles, speeches, and lectures. This study analyzes Meyerhold's perspective of the conditional theater, drawing on the available modern sources. In relation to Meyerhold and other pioneers of this theatrical approach, the article aims to clarify the concept of the conditional theater in terms of scenery. The author focuses on the specificity of theatrical conditionality and the origins of Meyerhold's artistic creativity in his theorizing about the politics of theater, which depends on the use of the viewer's imagination and their involvement in the theatrical play.

Keywords: conditional theater, Meyerhold, scenery design, theatrical costume design, mise-en-scène, stage perception, positive viewer

For citation: Hamza, M. (2024) The emergence of the conditional theater and its implications for the theatrical scenery (scenic design – the structure of the play and mise-en-scène – costume design). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 21. pp. 95–114. doi: 10.17223/24099554/21/5

Научная статья

doi: 10.17223/24099554/21/5

Возникновение условного театра и его влияние на театральные декорации (сценография – структура пьесы и мизансцена – дизайн костюма)

Моайяд Хамза

*Колледж политехнического университета Люминус, филиал в Иордании,
Амман, Иордания, m.hamza@saejordan.com*

Аннотация. Мейерхольд был одним из самых влиятельных теоретиков условного театра и активным пропагандистом творческих моделей, построенных на основах, которые он излагал в своих статьях, речах и лекциях. В данном исследовании на основе доступных современных источников XXI в. анализируются взгляды Мейерхольда на специфику театрального зрелища в условном театре. Применительно к Мейерхольду и другим пионерам этого театрального подхода статья преследует цель прояснить концепцию условного театра в ее применении в области декораций. Определяется специфика театральной условности и раскрываются истоки художественного творчества у Мейерхольда в его теоретизировании о политике театра, зависящего от воздействования воображения зрителя и вовлечения его в разыгрываемую перед ним театральную игру.

Ключевые слова: условный театр, Мейерхольд, сценография, дизайн театрального костюма, мизансцена, scenicеское восприятие, позитивный воспринимающий

Для цитирования: Hamza M. The emergence of the conditional theater and its implications for the theatrical scenery (scenic design – the structure of the play and mise-en-scène – costume design) // Имагология и компаративистика. 2024. № 21. С. 95–114. doi: 10.17223/24099554/21/5

Introduction

The conditional theater emerged and crystallized as an artistic trend of the creative theatrical process in the late 19th – early 20th centuries to oppose realism and, mainly, naturalism in theater. The source of the conditional theater stems from physiological experiments on a group of dogs in 1901 by the famous Russian physiologist Ivan Pavlov. Firstly, Pavlov

rang a bell whenever he gave food to his dogs, but after a while, he stopped giving food to see that the dogs headed to the place where they used to receive food and salivated whenever they heard the bell ringing, though there was no smell of food there. The phenomenon was called the conditioned reflex. In 1903, Pavlov's assistant, Ivan Tolchinov, contacted the Natural Sciences Council in Helsinki to report about these findings, and in the same year, Pavlov presented his results at the 14th World Medical Congress in Madrid. His experiments awarded him the Nobel Prize in Physiology and Medicine in 1904.

Pavlov's scientific breakthrough coincided with the interactive intellectual and experimental movement in the Russian theater in the early 20th century. After splitting from the Moscow Art Theatre in 1902, Meyerhold began his experiments to later become one of the most prominent critics of theatrical realism, basing his conclusions on the theory of conditioned reflex by Pavlov, who had become a star and even a national hero for all Russians.

Meyerhold argued that theater had always depended on the viewers' conditioned emotional response, which causes communication between the receiver and the sender in the theater. Greek actors, who presented in the daytime, would carry a torch in front of the audience and stroll so that the audience would realize that the scene takes place at night. Even in the Stone Age it was enough for an ancient man to wear an animal attribute – for instance, deer horns – to play the role of a deer. This made Meyerhold interested not only in physiology, but also in the history of theater. The lectures on theater history he gave to his student contributed much to his theory about the conditional theater. At the same time, Meyerhold emphasized the futility of simulating nature in the theater, which caused his split from the Moscow Art Theatre in 1902.

Vsevolod Meyerhold, the theorist of the conditional theater

Meyerhold's interest in theatrical conditionality was launched by his artistic, philosophical, and aesthetic discord with Konstantin Stanislavski in 1902. However, Meyerhold's split from the Moscow Art Theatre and decision to change his creative approach was triggered by Valery Bryusov's article "The Unnecessary Truth (about the Moscow Arts Theater)" published in *World of Art*. In his "Lectures on Directing 1918–1919",

Meyerhold qualifies Bryusov as a futurist among writers for theater: Bryusov criticizes Stanislavski's method, which was rather innovative for that time, and argues that the attempt to transfer what he calls the realistic truth to the stage was futile. Bryusov's criticism inspired Meyerhold to leave the Moscow Art Theatre and begin his artistic career, research, and experiments in theatrical art independent of Stanislavski and his teacher Vladimir Nemirovich-Danchenko. In 1907, Meyerhold published his first article where he outlined his theory of the conditional theater. He continued to work on it throughout his artistic life to find the way to resist the portrayal of natural/realistic truth on the stage. What happened between 1902 and 1907, and what factors helped Meyerhold crystallize the first outlines of a new, almost iconoclastic approach?

Meyerhold considered audience an essential component in his theory of the conditional theater, since spectators become active co-creators of the performance, reacting to the system of signs, hints, and symbols. Thus, the director involves spectators into the process of forming an integrated general picture, enabling them to capture the idea and purpose of the performance. According to Meyerhold, the most influential in the conditional theater were visual elements (decorations, makeup, and costumes), stage movements and the rhythm of the scene in general. The mimicry of nature was blamed as the greatest enemy of the conditional theater. Neither the actor nor the spectator can forget that what is on the stage is not a simulation of life but rather a theatrical performance. Meyerhold believed that in this way, he could save theater from the figurativeness corresponding to reality and thus preserve its mystery.

Meyerhold was not the only one who responded to Bryusov's call – among those who criticized the theatrical realism was Evgeny Vakhtangov. However, Vakhtangov's response came late compared to that of Meyerhold, only after the early death of this theater pioneer. We can even regard it as a response to Meyerhold's activities rather than to Bryusov's criticism. Vakhtangov worked as a lecturer in the Art Studio of the Moscow Art Theatre, and in his fifth lecture on October 23, 1914, he said, "In the theater, there must be no real life; otherwise, all this becomes far from art, and even just (rude natural)" [1. P. 132].

Mikhail Chekhov also joined this trail. He is considered a most prominent theater pioneer in the 20th century, who also began his career in the Moscow Art Theater. Chekhov played Hamlet in Edward Gordon Craig's

production and had an opportunity to see Craig's experiments closely to understand theatrical conditionality and how it was applied to Shakespeare's texts. In his note about *Twelfth Night*, he said, "All characters and circumstances have been dealt with by Shakespeare within a context far from realistic" [2. P. 81].

The Russian theater of the 19th century

As it has been mentioned before, Meyerhold concluded that reproducing life and reality in the theater was useless and even deadly for the theater that was based on conditionality. This idea became universal among those who confronted Stanislavski's method and the tradition of the Meiningen Ensemble. Meyerhold's approach contributed to the emergence of a new conditional scenery to fit the principles of the future theater, as he called the conditional theater.

To discover this alternative scene, Meyerhold had to go through two stages: firstly, to diagnose the status quo, which the Meiningen Theatre had established in Europe in general and in Russian theater in particular, even before the emergence of Stanislavski's method; secondly, to represent the most appropriate alternative to the traditional theater. In the introduction to his lecture about the Meiningen Theatre, Meyerhold refers to what they know in Russia as the Museum of Ethnography, where there are models of everyday life of different people, folklore, and civilizations from other times. He points out that the management of these museums does not, of course, bring all these exhibits from the countries of origin but only makes copies of them, "Likewise, the Meiningians staged such plays as *Julius Caesar*, or *Shylock*, or *Uriel Acosta*." Meyerhold adds, "Although there is no photographic device, what happens, in this case, is the same as that of the photographic camera" [3. P. 231]. At the same time, Meyerhold considered the dominant influence on Stanislavski's work as of a director continued to be the Meiningen Theatre. Meyerhold comments, "Stanislavski did not deny that he was, at that time, under the influence of his impressions of the Meiningen Ensemble and studied with them. Later Stanislavski tried to get rid of this effect, especially when he got a copy of *The Seagull*, but he could get only a little away from their influence" [3. P. 120]. Despite the validity of Meyerhold's perspective of Stanislavski's being influenced by the Meiningen Theatre early in his artistic career, we should not forget

that Meyerhold's lectures date back to 1919, while Stanislavski continued to practice until 1938. The first Stanislavski's book was published in 1924, with the first English edition in New York following the next year. It should also be emphasized that *The Seagull* opened the Moscow Art Theatre in 1889, so Stanislavski was mainly influenced by the Meiningen Theatre before his artistic career in the Moscow Art Theatre. In his book *My Life in Art*, Stanislavski admits that more than once, he undertook exploratory tours to gather stage props that he could use in the Moscow Art Theatre. "I organized an exploratory tour in several cities with merchants and collectors of old objects and in villages with peasants and fishermen, who, as I was told, had a lot of goods hidden items in their boxes," said Stanislavski, "Antique shops were collecting their goods from them" [4. P. 208]. That was just before the opening of the Moscow Art Theatre. Still, Stanislavski confirmed that due to the lags, all theatrical designers worked on vulgar templates, which he wanted to overthrow them in his revolutionary theater. For example, in his opinion about theatrical costumes he says, "The costume issue at the time was also bad: almost no one cared about historical costumes, no material, cloth, or books were collected from museums. There were three styles in costume shops: *Faust*, *Huguenot*, and *Moliere*" [4. P. 207]. Here we can conclude that Stanislavski believed in the need to simulate the historical costume, precisely what the Meiningen Ensemble did.

Meyerhold rejected the theater based on the simulation of nature and the rule of museum life, which he believed to be far from theatrical art. Though it was the secret to the success of the Meiningen Ensemble, Meyerhold doubted whether this success was of theatrical nature or related to "something else." According to Meyerhold, the nature of theater does not tolerate such costs in the embodiment of reality. If a director wants to stage *Hamlet* in this way, it would be necessary to hold the audience for long hours, which is impossible. For this, the Meiningen Ensemble deliberately deleted many scenes, incapable of implementing all of Shakespeare's text. For example, in *Hamlet*, although Shakespeare did not write from outside the theatrical play process, he was an actor before addressing the writing and fully knew the stage requirements in his time. So, what was the conditional alternative that Meyerhold found?

Meyerhold refers to the history of the theater, "Playwrights who wrote plays for the theater very often doubled as directors, actors, and playwrights,

such as Shakespeare, Moliere, Euripides, etc. It was not for nothing that they wrote and it was not for nothing that they showed the number of scenes and indicated the time of each scene, and suddenly these plays had to be remade, so they are no longer the plays of Shakespeare, but the synthesis of the Meiningen Ensemble and others. They changed these plays so much that Shakespeare was probably rolling over in his grave” [3. P. 297].

The mystery was in the simplicity adopted by Shakespearean theater in scenic design, accompanied by the ingenuity of acting – this is what Meyerhold emphasized. He gave details of how these playwrights dealt with the theatrical scenic design, “Thanks to the structure of the English theater – in such a way that when they hung a carpet on the stage, it was possible to arrange a special room above the carpet, above which there were special balconies, so that, for example, in order to place Juliet on the balcony, it was enough for her to go out onto this balcony. Then, when the act was over, there was a moment when the curtain opened, a niche was built in which a crypt could be built where Romeo found Juliet buried, etc. This was a simplified production in the English theater in the 16th century” [3. P. 231].

Meyerhold does not attribute credit to himself in rejecting the museum’s natural spectacle and goes towards simplicity in decorations, acknowledging the leadership of Craig, “The first person to rebel against such productions was a certain Gordon Craig, English director. He wrote a whole book against them, in which he (since he was an Englishman, he stood up for Shakespeare’s [plays]) says that it is impossible to treat Shakespeare this way, that Shakespeare demands a different performance” [3. P. 232]. Meyerhold sees Craig as the vector of his creativity towards simplicity as an alternative. “Gordon Craig drew attention to this simplification, realizing that only such a simplified production makes it possible to present Shakespeare without shortchanging his plays and staging them the way the playwright dreamed of” [3. P. 233].

To illustrate this, it is necessary to dwell on Craig, especially on his discord with the Russian theater. Craig’s visit to the Moscow Art Theater and his work on *Hamlet* contributed much to the ideas of conditionality and simplicity in scenic design among the most prominent pioneers of the Russian theater in the 20th century. For example, in his book *My Life in Art*, Stanislavski writes about close friendship that immediately arose between Craig and Sulerzycki, “He immediately became good friends with

Sulerzycki. They felt the presence of talent in each other and were always together” [4. P. 334–335]. Sulerzycki was Vakhtangov’s supervisor in the Moscow Art Theatre. Vakhtangov is thought to be influenced by Craig’s ideas, which made the former close to Meyerhold in his aesthetic views.

In addition, this *poison*¹ itself, as Meyerhold calls it, influenced another pioneer of the Russian theater, also through *Hamlet* staged in the Moscow Art Theatre – Mikhail Chekhov, the actor who played Hamlet. After leaving Russia, he introduced an alternative methodology to the practice of actor training. Thus, Craig’s influence on the most prominent opponents of Stanislavski’s approach is undeniable both in acting according to the art of experiencing or the art of representation. Moreover, in the case of conditionality versus realism, Meyerhold named Craig’s ideas the poison which spread the infection and hit the Russian theater, “They started talking about Gordon Craig as if they had been poisoned” [3. P. 133]. Craig’s role in crystallizing the ideas of Meyerhold’s conditional theater cannot be overestimated.

Stanislavski also understood Craig’s work. In *My Life in Art*, he dwells on his collaboration with Craig, so it is obvious that he was aware of what Craig wanted to do in stage design. Craig dismissed all these vulgar designs and turned to simple curtains, which could be placed on the stage in infinite harmony and diversity, giving hints of architectural designs such as corners, gaps, streets, turns, galleries, towers, and others. These hints were aided by the imagination of the spectator, who thus became one of the active creators of the production.” [4. P. 334] Stanislavski was aware of the principle of the positive-active spectator who participates in the performance through imagination. At the same time, he was mindful of the principle of simplicity in theatrical scenic design. Stanislavski adds, “Craig dreamed of staging the entire performance without intermissions or the use of the curtain. The audience was to see no stage in the theater. The screens were to serve as an architectural continuation of the auditorium and were to harmonize, blend with it. But at the beginning of the performance the screens were to move gracefully and their lines were to take on new combinations. At last, they were to grow still. From somewhere there would come light that would give them a new picturesqueness, and the spectators

¹ According to Meyerhold, Craig’s ideas spread through the Russian theater like an irresistible poison. The expression here has positive connotations.

were to be carried away, as if in a dream, to some other world which was only hinted at by the artist, but which became real in the imagination of the spectators.” [4. P. 345]. Here, Stanislavski reveals the primary source of many of Meyerhold’s arguments and that Craig is considered one of the constants of the conditional theater. He emphasizes Craig’s role in spreading these ideas, as Meyerhold did.

Though familiar with Craig’s ideas, Stanislavski kept repeating the idea that the existing opportunities did not allow Craig’s vision to be realized. He recognizes Craig’s talent but simultaneously emphasizes that he is a *painter*, alluding that many of his ideas are beautiful and convincing in paintings only but not necessarily successful on the scene, in other words: in the reality of the theatrical process.

To present Meyerhold’s view of the conditional scenic design, we are to review the most critical aspects of the theatrical scenery that Meyerhold touched upon and begin with decorations.

Decorations in the conditional theater

Meyerhold favored the use of simple decorations that could be used in several scenes. For example, he recommended using partitions, which go out on the sides and can be painted on both sides so that they can be used in separate places, “Having such screens, you can place them in different directions. You can have them not only in three doors, but also in more. If you have a supply of these screens, you can place them this way (draws). So, they can serve as a gate, once installed, they will serve as a door, etc.” [3. P. 241].

At the same time, Meyerhold pointed out his opinion about theatrical curtains. Through an analytical study of theater history, he noted that ancient theater did not use curtain. He suggested that two people install a piece of colored cloth on two sticks to move the light curtain in all directions to get plenty of possibilities and make any adjustment desired by the director without closing the main curtain in front of the stage. This proposal reminds us of Craig’s for *Hamlet* in the Moscow Art Theatre, which Craig could not implement as he wanted. Meyerhold commented, “The most important thing is that the craft is easy. The Japanese and Chinese take this into account, but we Russians take little account of this, we do everything terribly firmly and do not spare the wood. This is partly due

to the fact that we have an abundance of wood” [3. P. 242]. Perhaps this was precisely the reason why the curtains in Craig’s *Hamlet* collapsed (Stanislavski was the executive director of the production). In *My Life in Art*, Stanislavski admits that he used canvas on wooden frames, and this is what Meyerhold means in his words. Again, he indirectly criticizes the Moscow Art Theatre and its prominent director.

Meyerhold cites all these examples to point out how his students should walk, not to mimic him or replicate his experiences, but most importantly, to give examples of the enormous potential that the conditionality can open to a director even if he does not have a huge budget. Moreover, he talks about his experience, “In my Studio I did the following: two orthogonal bamboo sticks carried a tulle, on which I sewed stars with sparkles, and it gave the impression of a starry sky. Against this background, a small bridge stood out, and the characters stepped onto this humpbacked bridge. ... I think, canvas is heavy and should be replaced with calico, which is convenient for decoration. It is good to apply paints on it, and it holds them well. If this calico becomes wrinkled during transportation, you can iron it. In general, I recommend thin tulle or calico in theater, which creates a magical impression” [3. P. 242].

The same artistic style can be observed in Bertolt Brecht’s *The Good Person of Szechwan* (Fig. 1).



Fig. 1. A scene plan in *The Good Person of Szechwan*. Zurich, 1943

The positive spectators, who are not allowed to be integrated into the spectacle, are necessary and even essential in Brecht's theater, which is not devoid of political tendency.

Brecht was free to express his political ideas and declare that he was looking to serve them, while Meyerhold was confined to the artistic context only. Yet, he was not merciful to the Stalinist repression machine.

To reach these goals, Brecht adopted a set of techniques, mostly in terms of text:

1. third person narration;
2. citation from the past;
3. actor or character directly addressing the audience.

In the scenic design, Brecht adopted the following techniques:

1. breaking the fourth wall;
2. removal of the elements of illusion from the stage;
3. use half-curtains in decorations as an alternative to creating illusion and realism on stage;
4. brightly lit stage throughout the performance;
5. minimal props;
6. use of signals at the beginning of each scene;
7. decorations changing in front of the spectator.

All this led to what became known as the alienation¹ effect in Brecht's Theatre, where the spectators never forget that they are in the theater and watching a theatrical play, not a real-life scene. This technique creates a theater that addresses the mind rather than feelings. However, this does not mean that Brecht has eliminated feelings from his theater. He asserts that one of the foundations of his understanding of art is that great art naturally and directly influences feelings. However, it is a conscious feeling that does not eliminate dialectical thinking and does not prevent spectators from thinking about their reality, thus playing their role in social change.

Therefore, all the means and techniques of epic theater fall under the concept of the conditional theater. Brecht added the idea of actor's coming out; however, it corresponds to the principles of the conditional theater, which also seeks to oppose naturalism and aims at contributing to the spectators' imagination. All the techniques of the conditional theater generate the alienation effect, even if Meyerhold did not use the same term.

¹ Verfremdungseffekt in German: Making strange, Distancing, Alienation.

Meyerhold is known for his attack against the fourth wall. He quoted Anton Chekhov as saying, “Yes, the stage requires a certain conditionality; you do not have the fourth wall, apart from that, the stage is an Art, reflecting the essence of life. There is no need to bring extra items to the stage” [5. P. 51]. This quotation could be ascribed to Brecht, which shows the general trend of theatrical art development in the early twentieth century. Meyerhold explains what Anton Chekhov was referring to, “Is there a need to clarify Chekhov’s opinion concerning theatrical naturalism? This theater relentlessly searched for a fourth wall, leading it to several absurdities.” [5. P. 51].

The review of Meyerhold’s lectures shows that there is another source of the idea of simplicity in the scenic design and the need to activate the spectator’s imagination – the East Asian Theatre. Meyerhold provides many examples of theatrical conditionality in Japanese and Chinese theater, relating to acting, interaction with theatrical decorations and props, and spectators’ co-creation through their imagination. In other words, positive spectators, in this case, contribute through their imagination to the play-group in the process of completing the stage deficiencies.

The architecture of the theatrical stage and the mise-en-scène

Meyerhold was interested in theatrical architecture and its impact on the nature of theatrical performance. In this context, theatrical architecture refers to both the stage and auditorium and their relationship. In his artistic principles, or even in the 1918–1919 lectures, Meyerhold viewed the structure of the stage as directly influencing the mise-en-scène. He even considered it would be better to subject the stage structure to the requirements of the mise-en-scène rather than design the mise-en-scène according to the current stage.

Meyerhold asserts the need not to deal with the place as something ready for the artist to adapt to it and also searched for the stage theater suitable for theatrical conditionality. He appeals to the same primary sources, namely, advances in physiology, history of theater, Bryusov’s views, Gordon Craig’s creativity, Japanese and Chinese theater, and manifestos of futurism. Through his in-depth study of the history of theater, Meyerhold concludes, “Future theaters will take from ancient scenes the charms of their primitiveness. I would like to tell you about ancient scenes. Their main feature is theatrical conditionality. It was perceived as a special charm and a special advantage of the theater – it was valued and loved.”

[3. P. 57]. There are many elements related to the theatrical stage, which can be used, for example from Greek theater. The stage of the Greek theater was designed taking into account the natural circumstances that accompanied the birth of the Greek theater itself. It is known that on the religious holiday of Dionysius, Athenian theater was attended by the entire city. Of course, it is impossible to stage a play, even in its first primitive forms, on a level platform with so many spectators lined up in many rows. The back rows cannot see what is happening on stage, no matter how high the stage is from the ground level. This problem was solved by forcing the audience to sit on the slope of a mountain in an originally mountainous setting, while the performance is performed at the foot of this slope, where a stage is erected. Consequently, the idea of the auditorium of the Greek theater was naturally associated with the urgent need to perform a certain function.

Meyerhold speaks about the moving stages of medieval theater, especially in mystery plays. The scenes were built with vehicles moving after the scene was completed, followed by another car carrying a new stage in front of the crowd gathered in the town square. “It is known that in Spain in the 14th–15th centuries there were cases when eight to twelve people held the platform with the actors playing on it on their shoulders” [3. P. 58]. All these examples point to Meyerhold’s idea of using conditionality in theatrical scenery so that the artistic mind of the director might decide the nature of the stage structure and *mise-en-scène* necessary for the play, and not for insertion into a theater box, square or amphitheater.

The stage structure is determined based on the director’s requirements. Meyerhold refers to the history of theater to take advantage of it in the formation of the theater of the future, as he calls his conditional theater, “The director must be aware of all forms of historical and contemporary theater, related to different historical eras, and themes from various texts. The status of any theatrical text on the stage, its masses, and everything in it depends on the director” [3. P. 82].

Speaking about the structure of the stage, Meyerhold gives great importance to the *mise-en-scène*. Having explored the techniques of conditional decorations and the history of theater in the Middle Ages, the scenic designs of the Globe, Chinese and Japanese theater, Craig’s practical experience and the benefit he got from the revolutionary nature of futuristic movement, Meyerhold sought to study the theatrical *mise-en-scène* and scenery. For this reason, it was necessary to develop a *mise-en-scène*

compatible with the theatrical conditionality. In this context Meyerhold explains his definition of *mise-en-scène* to his students, “What is *mise-en-scène*? This is the layout, which can be achieved after the concept of the play has been defined in general terms, since it is similar to the actor’s gesture, which complements and clarifies the dialogue” [3. P. 107]. The word ‘*mise-en-scène*’ comes from French and literally means ‘placing on the stage’. It is used to describe the stage design and arrangement of actors in scenes for a theater or film production, including elements of visual dialogues (atmosphere, decorations, props, actors’ movement) and, which is of utmost importance, actors’ interaction with all these elements.

All these elements are part of the director’s work, which he defines in accordance with his vision. It explains the emergence of the term *mise-en-scène* in its current understanding with the emergence of the director’s career. For this reason, the concept of *mise-en-scène* was linked to direction. However, the director deals with the text and its analysis, music and stage design, acting and everything on stage. Thus, *mise-en-scène* is just one of the director’s tasks. Moreover, this is exactly what Meyerhold means when he uses this term. He warns of the consequences of ignored correlation between the performance and stage architecture and advocates the resistance to the dominant form of the theatrical stage and the need to adapt and change the form in proportion to the idea of the performance. As an example, he talks about how he connected the stage to the audience by installing a tilt on the proscenium. In the accompanying diagram, Meyerhold shows a hand-drawn theatrical movement on the stage, with the audience seated in the middle of the stage as events unfold around them. Meyerhold presented this scheme to his students at lectures in 1918–1919.

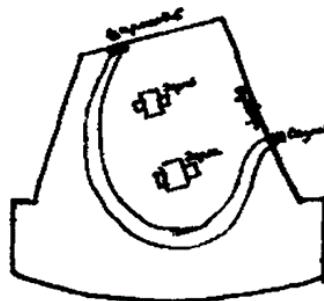


Fig. 2. The stage with the audience in the center

In this context, Meyerhold studied Japanese and Chinese theater styles and stage designs. The following scheme drew his attention and focused on the nature of the conditional relationship between stage and audience provided by such a theater structure and its direct impact on the mise-en-scène.

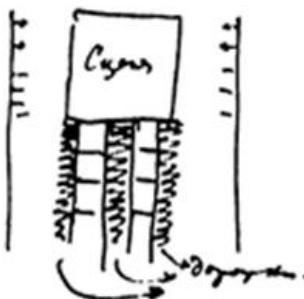


Fig. 3. A stage of a Kabuki theater

As it can be seen in Meyerhold's drawing (Fig. 3), three corridors, coming out of the stage, can be used by actors for their movement. The space in between is planned for the audience. Meyerhold specifies the public access and exit methods in the auditorium. The same composition and stage structure naturally produces a mise-en-scène of another kind suitable for those scenery structures.

Meyerhold does not recommend reproducing this form of Kabuki, but draws inspiration from it and thinks in such a way as to allow the creation of stage forms that serve the content and resist the ready-made formation of the box theater or others, which narrow the imagination within the usual theatrical stage.

Having compared various forms of theater (Chinese, Japanese, Ancient, Medieval, Shakespearean), Meyerhold finds out that there is something in common between them, that all these theaters are open-sided and rely on simple trims, that these decorations can be introduced from the front of the theater in front of the public, and they do not need to be dropped from the top or enter from the sides. Yet, Meyerhold warns against introducing innovations in theatrical decorations without taking into account the text of the play and the appropriateness of these decorations, which can lead to distortion of innovations, "The famous English director Gordon Craig

was especially unlucky in this regard. Some of his inventions, having been transferred to the Russian stage, were subjected to such distortion that they had nothing in common with the productions of Gordon Craig himself.” [3. P. 77].

Another source of Meyerhold’s ideas about the theatrical stage was Futurism launched in Italy in 1909 with a famous manifesto about poetry. Other Futurism manifestos soon followed to be taken up by all arts. The following quote shows that futurism manifestos influenced Meyerhold, “But how should we divide the stage? The stage is divided into a group of squares so that the scaffold can rise or fall, so we can make what looks like a mobile platform” [3. P. 23]. In his manifesto entitled “The Futurist Stage Design” in May 1915, Enrico Prampolini states, “What will be completely new in the theater as a result of our innovation is the ban on all painted scenery. The stage would no longer have a colored background, but a colorless electro-mechanical architectural structure, enlivened by the chromatic waves of the light source created by electrical reflectors with colored filters positioned and coordinated according to the mood that each dramatic action required.” [6. P. 214].

In addition, Meyerhold talks about his experience at the Borodinsky Street Studio, which worked from 1914 to 1917 under his supervision. He mentions that the Italian poet Filippo Marinetti, one of the leaders of Futurism, who co-authored a crucial theater manifesto “The Futurist Synthetic Theatre” with Emilio Settimelli and Bruno Cobra, lectured before his students in the studio, “In one of the classes of the Grotesque groups, Marinetti proposed to a group of people that they present him (*Cleopatra*), three characters, four proscenium servants¹, and the *Othello* theme for ex improviso². The students discussed the task, without leaving the (play-ground), the main scenes of tragedy, which played in no more than three minutes to provide a summary of the Shakespearean tragedy” [7. P. 8].

¹ Proscenium servants: characters inspired by Japanese theater traditions. The assistant actor stands at the front of the stage and provides the actor with all the material or assistance he needs in front of the audience. The whole idea is a revolutionary experiment to explore the student’s ability to employ Japanese theater traditions in his acting scenes during their preparation under Meyerhold’s supervision.

² Meyerhold here uses the same Latin word as Marinetti used in English: improvisation.

Costume design in the conditional theater

Meyerhold's special attention to costumes in the conditional theater was inspired by public performances in the Middle Ages and Renaissance, when the costumes were not into the mainstream fashion and did not use museum copies as those in the Meiningen Ensemble. Meyerhold opposes this type of "theatrical costume" to what he calls a "museum uniform."

What is special about the theatrical costume, according to Meyerhold? "The colorfulness of the costumes plays a special role in the public "street" shows. Its task is to captivate us with its magic. Here, for example, the color red that predominates; it is used in the most tremulous moments of the drama. And all this is not done in vain, not aimlessly. Showroom masters know what a special theatrical form is. For their specifically theatrical purposes, they emphasize all this especially in order to bring out these forms in the mind of the viewer" [3. P. 47]. Meyerhold once again confirms that everything in the theater must be aimed to leave a trace in the viewer's consciousness and keep him aware. Here again, we note that there are "messages", which can be philosophical, sociological, political, or whatever that can motivate the viewer towards "change."

Craig also looked for a particular type of costume. As Meyerhold noticed, "It is not important for Gordon Craig to have the uniform strictly dictated by historical data. What matters to him is something else, the theatrical costume" [3. P. 119]. However, what is Craig's so-called theatrical costume?

Craig does not set specifications for the theatrical costume that he wanted. He wants costume designers to "remain clear and fresh." He added, "For instance, do not trouble about the costume books" [8. P. 32], explaining what he aims at, "You must be utterly independent when you come to think about what you have been looking at. Doubt and mistrust them thoroughly. You will not be so far wrong if you find that they contain many good things. Still, suppose you accept them straight away. In that case, your whole thought and sense for designing a costume will be lost" [8. P. 32]. Craig admits that some fashion books may be helpful, like that of Eugène Viollet-le-Duc. But even this work is, rather, a manual for authors of historical novels, "The book about theatrical costume has not yet been written." [8. P. 33]. Moreover, this is an example of the difference between the costumes in cinema/television and theater: designers for the former seek to simulate

nature and historical truth, while theater needs what Craig calls theatrical costume.

Craig believes that the designer's task does not end there. Innovation alone is not enough if it does not produce a harmonious picture on stage, considering the consistency of color and composition, where the *mise en scène* plays a decisive role. It is not by chance that Stanislavski defined Craig as a *Painter*. Craig explains, "Try to make a sketch of a costume for a divine figure and a demonic figure. Of course, all these will be sketches of individual costumes, but the main source of power of this creativity is the ability to see the costume as an element of the whole, of the mass. The eternal mistake of production directors is that they approach mass costumes individually" [8. P. 33]. In his turn, Meyerhold adopts this view almost literally, saying, "They need to see more than just the individual costumes separately, as they are depicted in the painting. They need to take it all together. You need to see what kind of overall picture this gives, what harmony of colors arises here, their range. This is not yet the case, and we live in conditions of barbarism." [3. P. 119].

Meyerhold explains the uniqueness of theatrical costumes and the need to distinguish it from what is known by nature. "Given the essence of public or street shows, we note that everything happening there is magical, unlike in nature or ordinary life. In these shows, the costume plays a role that is different from the one it plays in the regular theater. Intriguing the public show is like a special kind of ritual. The unusual forms of these shows attract your attention" [3. P. 46]. Of course, this atmosphere passed into farce, then into commedia dell'arte, just as it passed into the plays of Moliere, and earlier into the comedy of Shakespeare. This general atmosphere and theatrical form are necessary for the theater in general; it makes the theater scenes interesting to the spectator and makes the viewer a participant in his PLAY. Meyerhold says, "I must tell you that without these forms of play, and theatrical jokes, the theater will not become interesting. This is true, not only for our theater but also for the theater in general" [3. P. 46].

Conclusion

The conditional theater, with its aesthetic and artistic principles, formed an artistic contrast to what prevailed in the theater influenced by

the Meiningen Ensemble, the emergence of the Moscow Art Theater, and the success of its performances. The conditional theater responded to the changes that occurred due to the emergence of new artistic movements, ideas, and even scientific discoveries in the early 20th century.

Meyerhold was inspired by the idea of the conditional theater from several sources, each of which contributed to the formation of the Conditional Theater, which he called the Theater of the Future. The most famous sources are the views of Bryusov, the history of theater, physiology, the works of Gordon Craig, oriental theater and the futurism movement.

The conditional theater is based on anti-realism and seeks to find creative alternatives. However, it is Meyerhold who deserves the credit for theorizing this theatrical approach and laying clear foundations for it, focusing entirely on the specifics of theatrical art and the process of its perception.

This approach also emphasizes that the theatrical performance should resist the ready-made stage patterns and try to adapt. Instead, the stage construction should be equipped according to the show's requirements and its mise-en-scene.

This approach to theatrical production prevails nowadays, in contemporary theaters in Britain, for example, as we find major production companies buying or renting a theater building for many years to be able to change the structure of the stage itself, as happened with the performance of *The Phantom of the Opera* or *Lion King*. In turn, other modern theaters seek to provide a stage structure that can change and quickly adapt to the various requirements of theatrical performances by using designs for the stage that are easy to change by employing hydraulic cranes and other modern technologies that provide vast options for the director to build and design his scenery.

References

1. Vakhtangov, E. (2000) *Eight Lectures in Acting*. Translated by Qasem Moham-med. Sharjah: [s.n.].
2. Chekhov, M. (2010) *On the Technique of Acting*. Translated by Nader Qasem. Sharjah: [s.n.].
3. Meyerhold, V.E. (2011) *Lectures. 1918–1919*. Translated by Moayyad Hamza. Sharjah: [s.n.].
4. Stanislavski, K.S. (2015) *My Life in Art*. Translated by Moayyad Hamza. Tangier: [s.n.].

5. Meyerhold, V.E. (1979) *Articles, massages, speeches, conversations*. Translated by Sharif Shaker. Vol. 1. Beirut: [s.n.].
6. Rainey, L., Poggi, Ch. & Wittman, L. (eds) (2009) *Futurism: An Anthology*. New Haven and London: Yale University.
7. Meyerhold, V. (2021) *The Legacy of Vsevolod Meyerhold (action plans, lectures, articles, dialogues, speeches, and letters). 1914–1936*. Iraq: [s.n.].
8. Craig, E.G. (1957) *On the Art of the Theatre*. London: Heinemann.

Information about the author:

М. Hamza, assistant professor, Luminus Technical University College. SAE Jordan (Amman, Jordan). E-mail: m.hamza@saejordan.com

The author declares no conflicts of interests.

Информация об авторе:

Хамза М. – Ph.D., ассистент профессора Колледжа политехнического университета Люминус, филиал в Иордании (Амман, Иордания). E-mail: m.hamza@saejordan.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The article was accepted for publication 21.01.2024.

Статья принята к публикации 21.01.2024.

Научная статья
УДК 82.091+821.161.1
doi: 10.17223/24099554/21/6

Вадим Шершеневич как переводчик «Ромео и Джульетты» Шекспира: становление метода

*Вера Владимировна Сердечная¹
Дмитрий Николаевич Жаткин²*

¹ Кубанский государственный университет, Краснодар, Россия, *rintr@yandex.ru*

² Пензенский государственный технологический университет, Пенза, Россия,
ivb40@yandex.ru

Аннотация. Анализируется перевод трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта», выполненный В. Шершеневичем для постановки в Камерном театре в 1919–1920 гг. и впервые опубликованный в 2022 г. Авторы рассматривают историю создания этого перевода, режиссерские установки А. Таирова и взгляды В. Шершеневича, которые обусловили своеобразие переложения: сокращение текста, простоту синтаксиса, ориентацию на устное произношение. Рассмотрена роль данного перевода в становлении переводческих принципов В. Шершеневича.

Ключевые слова: Вадим Шершеневич, Шекспир, «Ромео и Джульетта», Камерный театр, Таиров, принципы перевода, художественный перевод

Источник финансирования: Статья подготовлена в рамках реализации работ по гранту Российского научного фонда № 22-18-00027 «Шекспир и русская литература начала XX века (традиции, реминисценции, переводы, литературно-критическая рецепция)».

Для цитирования: Сердечная В.В., Жаткин Д.Н. Вадим Шершеневич как переводчик «Ромео и Джульетты» Шекспира: становление метода // Имагология и компаративистика. 2024. № 21. С. 115–141. doi: 10.17223/24099554/21/6

Original article

doi: 10.17223/24099554/21/6

Vadim Shershenevich as a translator of Shakespeare's *Romeo and Juliet*: The formation of a translation method

*Vera V. Serdechnaia*¹

*Dmitry N. Zhatkin*²

¹ Kuban State University, Krasnodar, Russian Federation, rintra@yandex.ru

² Penza State Technological University, Penza, Russian Federation, ivb40@yandex.ru

Abstract. The authors analyze the translation of Shakespeare's *Romeo and Juliet* into Russian by Vadim Shershenevich in 1919–1921 for Alexander Tairov's production at his Chamber Theatre, with Alisa Koonen as Juliet. Though the production received a lot of reviews, mostly critical, the translation has received little scrutiny, being first published in 2022. In this article, the authors focus on the history of Shershenevich's translation, Tairov's stage directions, and Shershenevich's views, which determined the translation method. The translation was based on one of the *Romeo and Juliet* editions citing the text of the second quarto (Q2). Many of Shershenevich's translation decisions were conditioned by the specific task of creating a fundamentally new, theatrical text of the tragedy. One of the translator's tasks was to shorten the play to fit the length of the stage action, while the former Russian translations, on the contrary, were longer than the original. In the original, Scene 1 of Act 1 consists of 236 lines, while in Shershenevich's translation it makes 206; Scene 2 – 101 and 81 lines respectively, etc. The translator strives to observe the rhyme for the final lines in the scenes, when it can be found in the original: this organizes the final scene, giving the rhyming statement the character of aphorism. The characteristic features of Shershenevich's translation are: the orientation towards free colloquial syntax and vocabulary; reduced length of the play; mostly preserved length of Romeo's and Juliet's speeches; relatively free substitutions when translating puns and jokes; strict adherence to the original metre (iambic pentameter), with rare transitions to a six-foot trochee; periodic addition of anaphora; loose observance of the emerging rhyme, yet with inclination to observe it at the end of the scenes. Shortening the tragedy and sometimes making disputable stylistic decisions, perhaps due to the haste caused by theatrical conditions, Shershenevich generally achieves sufficient translation accuracy and manages to maintain the colloquial speech and the convenience of speakability. His rendition of the play, with all its abbreviations, reductions, stylistic and semantic dominants, is obviously influenced by Tairov's requi-

ments; yet it is not only a text for the theater, but also an independent work, an interesting page of Russian Shakespeareana. The authors also consider the role of this translation in the development of Shershenevich's translation principles. The translation of *Romeo and Juliet* was Shershenevich's first step towards ever more accurate translations, as his later translations of *King John* and *Cymbeline* would be.

Keywords: Vadim Shershenevich, Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Chamber Theatre, Alexander Tairov, translation principles, literary translation

Financial Support: The article is part of the research under the Russian Science Foundation Grant No. 22-18-00027: Shakespeare and the Russian literature of the early 20th century (traditions, reminiscences, translations, literary critical reception).

For citation: Serdechnaia, V.V. & Zhatkin, D.N. (2024) Vadim Shershenevich as a translator of Shakespeare's *Romeo and Juliet*: The formation of a translation method. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 21. pp. 115–141. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/21/6

Вадим Габриэлевич Шершеневич (1893–1842), известный как поэт: футурист, затем имажинист, – был и увлеченным переводчиком: «Шершеневич, может быть, прежде всего был поэтом и переводчиком поэзии» [1. С. 464]. Шершеневич публиковал переводы из французских (Гюйо, Верлен, Лафорг, Вольтер, Клодель и др.) и немецких поэтов (Гейне, Рильке, Лилиенкрон, Демель и др.), участвовал как переводчик, автор предисловий и комментариев в издании сборников [2], издавал манифести итальянского футуризма [3] и прозу Маринетти [4, 5], опубликовал работу французских поэтов Ш. Вильдрака и Ж. Дюамеля «Теория свободного стиха» [6]. Однако вскоре после революции 1917 г. переводы Шершеневича перестали отвечать запросам новой действительности, были раскритикованы как «формалистические» и публиковались крайне редко. Так, после рецензии В. Фриче был отвергнут подготовленный в 1919 г. сборник французских символистов [1. С. 467]; Шершеневич все больше писал и переводил «в стол» или же для сцены, став успешным либреттистом. В итоге из его обширного переводческого наследия отдельными изданиями после 1920 г. были опубликованы только «Марьон де Лорм» Гюго [7] и «Цимбелин» Шекспира [8].

Изданный в 1941 г. «Цимбелин» остался наиболее известным из шекспировских переводов Шершеневича. Однако область рецепции

Шекспира у Шершеневича значительно обширнее. Она включает полные переводы «Цимбелина» и «Короля Джона» [9], несколько сокращенный перевод «Ромео и Джульетты» для Камерного театра (1921) [10], перевод «Гамлета» с версии Дюма для театра «Романеск» (1923, работа над спектаклем остановилась во время репетиций, текст считается утраченным) [11], а также адаптированный перевод «Двенадцатой ночи» под названием «Близнецы» для постановки в Московском театре оперетты (1939) [12]. Писал Шершеневич о Шекспире и как театральный критик [13–15]. Кроме того, на Шекспировской конференции 1940 г. он прочитал доклад «Проблемы перевода В. Шекспира», который стал его итоговым размышлением по теории художественного перевода [16].

Перевод «Ромео и Джульетты» стал, по всей видимости, первым для Шершеневича опытом перевода Шекспира. Он был выполнен для постановки А.Я. Таирова в Камерном театре в 1919–1921 гг., когда поэт был заведующим литературной частью этого театра. Таиров собирался ставить перевод К.Д Бальмонта [17. С. 463], однако отверг его: перевод оказался неудачным. По словам Е.М. Луценко, «ориентация на перевод Аполлона Григорьева явно помешала ему [Бальмонту] найти свою неповторимую интонацию шекспировской трагедии» [18. С. 101]. Перевод Бальмонта был опубликован в 2012 г. [19].

Вначале Таиров предложил Шершеневичу выполнить новую редакцию перевода. В заявлении правления Камерного театра говорится: «Предложить Шершеневичу исправить перевод “Ромео” по ставкам Всерабиса» [20. Л. 64]. Однако Шершеневич писал: «Принять этот текст было невозможно. Ставить в старом тексте, все же лучшем, чем бальмонтовский, Таиров не хотел¹. Он заказал мне исправить бальмонтовщину. Я отказался наводить лоск на эту парикмахерскую работу. Пришлось делать новый перевод» [21. С. 637–638].

В 1920-е гг. Шекспир еще не был частью устоявшегося канона советского чтения; мир так изменился, что, казалось, и этот классик устарел. Как писал тот же Шершеневич в 1923 г., «Шекспир – великий мастер сцены, но всякое старое вино, плохо закупоренное, – закисает. Шекспир плохо закупорен. Пробка вытащена революционным сдвигом

¹ Вероятнее всего, Шершеневич здесь имеет в виду перевод Ап. Григорьева, влияние которого просматривается и в его собственном переводе.

в миропонимании» [13]. Шекспир должен был заговорить по-новому, ясным и простым языком: дореволюционные переводы не соответствовали этому требованию.

Это требование нового Шекспира предъявлял и режиссер Камерного театра Таиров. Он настаивал на отказе театра от литературоцентричности: «...театр обращается к литературе лишь как к необходимому ему на данной ступени его развития материала» [22. С. 112]. Для переосмысливания трагедии Шекспира, как подчеркивал Таиров, необходимо переоценить ее, очистить от налета музейной древности: «К Шекспиру обычно принят подход исторический, этнографический и бытово-психологический. <...> Я же полагаю, что свободная театральная транскрипция Шекспира – единственно правильный путь в работе над ним» [23. С. 18]. Исполнительница роли Джулльетты Алиса Коонен вспоминала слова Таирова: «Прежде всего надо освободиться от густойтолщи комментариев, забыть о пьесете перед Шекспиром <...>. Это то зло, которое самое гениальное произведение может превратить в мертвую музейную ценность» [24. С. 264].

Таиров размышлял о жанровой природе «Ромео и Джулльетты», переосмысливая ее: «Итак, что же такое “Ромео и Джулльетта” в современной транскрипции театра? Не будем пугаться слов. Это скетч. Да, любовно-трагический скетч» [23. С. 20]. Эти размышления были созвучны тому, что и сам Шершеневич писал ранее в статье «О веселом в искусстве» (1918): «Разве не арлекинада Шекспир, кроме его исторических скук?» [25. С. 258].

Таиров поставил спектакль по вновь выполненному переводу Шершеневича. Несмотря на то, что репетиции несколько затянулись [26. С. 59], премьера состоялась 17 мая 1921 г. В потоке рецензий и отзывов, в большинстве своем критических [27; 28. С. 123–124], о самом переводе сказано было не очень много. Так, неизвестный автор фельтона «Шекспир в калоше» писал: «...кто-то о ком-то говорил, что он – сел в калошу. А еще кто-то очень оригинально и свежо скаламбурил насчет ноты соль и недостатка соли, в пении или в еде, – точно не помню» [29. С. 15]. О переводе упоминает и Эм. Бескин в статье «Революция и театр», отмечая неуместное, по его мнению, осовременивание текста: «Переводчик Шершеневич позволяет себе упоминать о “калошах” в пьесе, относящейся к XVI столетию, да еще в такой современной вульгарно-обывательской фразе-прибаутке, как “сел в ка-

лошу”. Не лучше звучит со сцены и “два сапога – пара”» [30. С. 34–35]. Известный шекспировед М.М. Морозов писал, что в постановке Таирова «великая трагедия Шекспира потеряла свой подлинный смысл, потеряла свою активную тему, призывающую к борьбе» [31. С. 61].

Впрочем, не все рецензенты считали спектакль неудачей. В книге об истории Камерного театра К.Н. Державин отмечал, что постановка отвечала задачам чистой театральности: «Шекспир абстрагировался от своей исторической среды. Он воспринимался как поэт, проникший до сокровенных глубин эмоциональной природы человека – человека как психофизиологической единицы, человека в очищеннойности его внутреннего мира от всего временного, случайного, от всего, воспитанного в нем социальной и исторической средой» [32. С. 102–103].

Таким образом, первый опыт перевода Шекспира для сцены оказался для Шершеневича не самым удачным, и спектакль вызвал много критики. Возможно, необходимое Таирову осовременивание текста вошло в конфликт с формировавшимися переводческими принципами поэта, склонного к точному дословному переводу. Однако, судя по тому, что оба рецензента писали о просторечном выражении «сел в калошу», сам по себе перевод не вызвал других серьезных претензий.

Перевод на долгие годы остался неопубликованным и неисследованным. А между тем это важный текст, отражающий специфику советской рецепции Шекспира и иллюстрирующий становление новых методов перевода классики в 1920-е гг. Рассмотрим его основные особенности в контексте истории русских переводов трагедии.

Необходимость в новом переводе «Ромео и Джульетты», осознанная Таировым, была связана с особенностями стилистики старых переводов – часто описательных, вольных, а также сильно отличающихся от устной речи начала XX в. После ряда прозаических переложений (с французских и немецких переводов) первым опубликованным стихотворным переводом «Ромео и Джульетты» с английского был перевод И.В. Ростковшена (1839)¹. Следующей стала версия М.Н. Каткова «Ромео и Юлия» (1841): переводчик стремился передать стиль и строй величественной трагедии Шекспира и даже заслужил высокую оценку Белинского, однако, как отмечает Ю.Д. Левин, «стихи его при этом

¹ Здесь и далее в данном абзаце указаны даты первых публикаций переводов трагедии Шекспира.

подчас выходили непоэтическими, корявыми, более похожими на рубленую прозу» [33. С. 397]. Были также опубликованы переводы Ап.А. Григорьева (1864), Н.П. Грекова (1862), А.Л. Соколовского (1876), П.А. Кускова (1891). Однако большинство перечисленных переводов отличалось недостатками: длиннотами, неточностями, цензурированием «неприличий» Шекспира, иногда необоснованной русификацией языка (Соколовский, Кусков). Взял на себя задачу вновь перевести «Ромео и Джульетту», Шершеневич так или иначе вступал в поэтическое соревнование с предыдущими переводчиками.

Перевод Шершеневича выполнен по одному из изданий, приводящих текст второго квarto «Ромео и Джульетты» (Q2). Не вполне ясно, по какому именно изданию мог переводить трагедию Шершеневич, так как их существовало множество: среди наиболее значимых многократно переиздаваемых версий были собрания сочинений под редакцией Дж. Стивенса (1773), Э. Малоуна (1790), А. Рида (1803), Дж. Босуэлла (1821), кембриджская редакция 1863–1866 гг. и др. Однако с достаточной уверенностью можно сказать, что Шершеневич пользовался полным изданием, а не урезанными версиями «семейного» Шекспира, в которых были пропущены многие «вольные» строки, намекающие на плотскую любовь. Далее мы цитируем текст трагедии в оригинале по кембриджской редакции 1860-х гг. [34].

Очевидно, многие из переводческих решений Шершеневича были продиктованы конкретной задачей создать принципиально новый, театральный, немузейный текст трагедии Шекспира. Машинописная версия перевода, находящаяся в фондах РГАЛИ, предназначена для постановки: в ней сохранились театральные пометки, ударения, сокращения. Будучи, несомненно, знакомым с некоторыми более ранними переводами, Шершеневич ориентировался не на них, а на удобство сценического произнесения и восприятия. Вместе с тем в его переводе местами заметно влияние перевода Ап. Григорьева.

Заглавие Шершеневич переводит «Ромео и Джульетта» (в переводах Каткова и Кускова было «Ромео и Юлия»). К переводу имен действующих лиц он подходит нетривиально. Русские переводчики в поисках соответствия оригиналу предлагали разные варианты фамилий враждующих семей *Montague* и *Capulet*: так, Росковщенко пишет *Монтекки* и *Капулетти* [35], Катков и Кусков – *Монтэгю* и *Капулет* [36, 37]; наиболее устоявшейся стала версия Монтекки и Капулетти [19, 38–40].

Шершеневич большей частью соблюдает формы Монтекки и Капулетти, однако в речи персонажей склоняет фамилии, давая разные варианты написания, более удобные по ритму: «Только не от Монтекков» [10. С. 67], «Бей Купулеттов и Монтекков!» [10. С. 70], «А, подлый Капулет!» [10. С. 70] и др. Опытный переводчик с итальянского и французского языков, он передает многие имена на итальянский манер: *Gregory* он переводит как *Грегорьо* (ранее в переводах – *Грегорио*, *Грегори* и даже *Григорий*), *Benvolio* – *Бенволо* (ранее *Бенволио*), *Mercutio* – *Меркуцьо*, *Peter* – *Пьетро* (так или в вариации *Пиетро* и в других переводах), *John* – *Джованни* (так же у Григорьева и Грекова; у остальных *Иоанн*, у Соколовского – *Джованно*). Должность *prince of Verona* он передает как *князь* (так же у Григорьева; у других переводчиков – *принц*, *герцог*), *friar Loretio* – как *Лоренцо* (так у всех переводчиков, кроме Соколовского: *Лорензо*, и Кускова: *отец Лаврентий*). Фонетическое сокращение Шершеневичем окончаний имен, *-ъо* вместо *-ио*, делает имена на слог короче и дает возможность переводчику более свободно решать задачи приведения перевода к свободной речи.

Перевод «Ромео и Джульетты» интересен тем, что здесь можно наблюдать постепенное формирование тех принципов, которые впоследствии приведут В. Шершеневича в лагерь сторонников точного перевода, или «формалистов». Однако здесь переводчик далеко не всегда следует идеалам переводческой точности, в большей мере, очевидно, ориентируясь на указания режиссера.

Трагедия открывается прологом, представляющим собой краткий синопсис сюжета: “*Two households, both alike in dignity...*” [34. Р. 33]. Переводчики XIX в. часто просто опускали эту вводную часть; ее перевели лишь Григорьев (причем из 14 строк сонета у него получилась 21 строка) и Соколовский, уже эквилинеарно, а также Бальмонт. Шершеневич переводит эквилинеарно и сравнительно точно, однако видно, что в переводе с английского он сравнительно неопытен; даже в поздние годы, при переводе «Цимбелина», он был вынужден пользоваться подстрочным переводом с английского [1. С. 110].

Так, в переводе пролога Шершеневич не находит адекватного соответствия для некоторых важных концептов и оборотов. Он никак не передает мотив астрологической, судьбоносной предназначенности друг для друга двух юных возлюбленных: “*A pair of star-crossed lovers*”;

в переводе Шершеневича – просто «Чета влюбленных душ» [10. С. 66]; не отражено и противопоставление *ancient grudge* (старинная распра) и *new mutiny* (новые смуты); исчезает заключение о том, что вражда отцов прервалась только на могиле детей.

Изысканный оборот “Where civil blood makes civil hands unclean”, в котором заложена игра между разными значениями слова *civil* – гражданин, цивилизованный, Шершеневич переводит довольно шаблонно: «здесь льется кровь народа / И брат на брата встал с оружием в руках». Фразу “From forth the fatal loins of these two foes” («из обреченных / роковых чресл этих двух врагов») он переводит: «родилась из вражьих тех утроб»; лексема *утроба*, воспринимаемая как устаревшее и / или просторечное слово, несколько выделяется из общей стилистики перевода.

Где-то Шершеневич совершает именно те ошибки, в которых потом будет уличать других переводчиков, в частности подмену образного ряда. Так, в восьмой строке у Шекспира кратко описана связь сюжета: “Do with their death bury their parents strife” («путем своей смерти похоронят рознь своих родителей»); в переводе образ заменяется на готический штамп: «Им брачным ложем стал холодный, темный гроб».

Несмотря на указанные недочеты и ряд стилистических небрежностей, перевод пролога у Шершеневича обладает преимуществами простого, ясного синтаксиса, точной передачи ритма; за одним исключением он воссоздает рифмовку оригинала. Очевидно, что этот текст направлен на произнесение со сцены и аудиальное восприятие; в частности, добавлением к Шекспиру стала фраза «Сейчас наденем мы старинную личину», которая указывает для зрителей на временной промежуток между Шекспиром и современным театральным представлением.

Преимущества перевода Шершеневича становятся очевиднее при сравнении с более ранними переводами пролога, – как с неловким вариантом Соколовского: «И вот в ряду их родословной длинной / Родилась пара любящих сердец» [40. С. 203], так и с эффектным, однако сильно удаляющимся от оригинала текстом Бальмонта, где фразы перегружены и непонятны: «Из лона двух врагов, чей гнев был явный, / Чета влюбленных встала в смутных днях» [19. С. 132]. Нужно отметить, что точный перевод пролога – чрезвычайно непростая задача, и, в частности, Г. Шенгели сурово критиковал Б. Пастернака за при-

внесение образов «слабостей пера», «гробовых дверей», а также за неудачный выбор лексики – «главарей», «подстраивать козни» [41. С. 312–314] и т.д.

Уже начало первого действия трагедии предъявляет переводчику вызовы: первая картина начинается с шуток, основанных на каламбурах. Шершеневич здесь стремится к воссозданию свободной разговорной интонации. Игру Шекспира с *coals*, *colliers*, *choler* и *collars* (унизительное таскание угля, желчь-злоба и воротник-ошейник) [34. Р. 4] он переводит через концепты *играть с нами, игрушки* (совпадает с решением Григорьева), *вытащить меч, вылезти из ошейника* (самостоятельные образы) [10. С. 66–67]. Нуждающийся в объяснении жест оскорбительного кусания пальца, *bite a thumb*, Шершеневич передает как показывание кукиша (до него такое же решение применял Григорьев, а Бальмонт вообще не стал переводить этот эпизод).

Перевод прозы, которая у Шекспира относится к речи слуг и, как правило, пересыпана остротами, является непростой задачей, однако переводчик большей частью справляется с ней. В некоторых случаях он стремится найти краткие адекватные замены. Так, в частности, происходит в реплике неграмотного слуги во второй картине первого действия, когда тот должен прочесть список приглашенных на бал. Шершеневич опускает многословные рассуждения: “It is written, that the shoemaker should meddle with his yard, and the tailor with his last, the fisher with his pencil, and the painter with his nets” [34. Р. 16], и заменяет их каламбуром, подчеркивающим неграмотность персонажа: «Тут какая-то точка, тут черта. Ни черта не понимаю!» [10. С. 79].

Иногда переводческие решения кажутся намеренно парадоксальными для достижения более яркого комического эффекта. Так, во второй картине первого действия Ромео говорит, что поврежденную голень (*broken shin* – не обязательно сломанную) можно вылечить листом *подорожника, plaintain-leaf*; но этого явно недостаточно, Бенволио воскликает в ответ: “...art thou mad?” Шершеневич меняет *подорожник* (как у большинства предыдущих переводчиков, у Бальмонта – *платан*) на *папоротник*, подчеркивая нелепость слов влюбленного героя (и, возможно, намекая на колдовские коннотации образа папоротника).

Традиционно непрост для перевода диалог Ромео и Меркуцио в четвертой картине второго акта. Здесь Шершеневич просто пишет собственный текст, совпадающий с оригиналом в коммуникативной

цели: Меркуцио высмеивает безнадежно влюбленного Ромео, стремясь его взбодрить, – однако абсолютно новый по образам. Переводчик выступает как комедиограф, и именно этот отрывок запомнился рецензентам: «*Ромео*. Разними нас, друг Бенволю! Меркуцьо так острийт, что мое остроумие боится перестать быть остроумием. – *Меркуцьо*. Твои остроты в подметки моим не годятся. – *Ромео*. Неудивительно. Ты и твое остроумие – два сапога пара. – *Меркуцьо*. Смотри, чтобы мое остроумие не стало калошой, в которую ты сядешь» [10. С. 111]. Вероятно, этот полностью переписанный диалог – пример того самого вольного сценического пересказа Шекспира, к которому стремился Таиров.

Также Шершеневич пишет остроты для диалога с музыкантами в финале четвертого действия, стремясь не к формальной эквивалентности, а к коммуникативной адекватности этого забавного диалога. Как отмечает Таиров, эта сцена, нарушающая трагический строй своим комизмом, «необходима в течение спектакля. Ибо целый клубок театральных препятствий уже завершен» [23. С. 20]. Переводчик добивается комического эффекта: «*Пьетро*. <...> Уж я так бы драли ваши уши своим пением, как вам не драли их в детстве руками. – *1-ый музыкант*. Такая обида не переносится. – *Пьетро*. Береги свою переносицу от моего кулака. Мне никаких нот не надо. Из вас вытяну и «ре», и «соль». – *1-ый музыкант*. Это будет кстати: у вашего остроумия как раз соли недостает. – *2-ой музыкант*. Так что мы рискуем уйти несолено хлебавши» [10. С. 169].

Очевидно, что не все каламбуры, основанные наозвучиях и вариативности значений слов, могут быть переведены точно. Так, например, речь Бенволио в первой картине первого действия завершается в оригинале игрой слов: “Came more and more, and fought on part and part, / Till the prince came, who parted either part” [34. Р. 9]; Шершеневич дает ритмизованный перевод, не передавая ниозвучия слов, ниомонимичнойрифмы: «Наполнилась народом площадь, стали драться, / Князь вышел наконец и драку прекратил» [10. С. 72]. Правда, этот перевод, будучи несовсем эквивалентным, оказывается вполне адекватным, понятным ипростым по синтаксической структуре (ср. гораздо менее конкретный перевод Бальмонта: «Людей все больше, стороны сражались, / И Принц пришел, и всех он разделил» [19. С. 134]).

Некоторые из переводческих решений можно рассматривать как трактовки, смещающие смысловые акценты оригинала. Так, умирая, Меркуцио трижды произносит: “A plague o’ both your houses!”, – и затем снова: «your houses!» [34. Р. 67–68]. Чаще всего эту фразу переводят дословно и афористично: «Чума на оба ваши дома!», иногда с вариациями: «Черт бы побрал дома обоих вас!» [40. С. 243]. Шершеневич же переводит следующим образом: «Проклятья вам обоим!»; «Проклятье всем вам»; «Проклятье вам обоим!» [10. С. 124–125], – таким образом распространяя проклятье Меркуцио скорее на виновных в его гибели Тибальта и Ромео, а не на оба дома Монтекки и Капулетти.

Важнейшей задачей Шершеневича, очевидно, также идущей от Тарирова, было сокращение пьесы, чтобы она умещалась в длину сценического действия, в то время как старые переводы, напротив, были длиннее оригинала. В оригинале первая картина первого действия занимает 236 строк, в переводе Шершеневича – 206; вторая – соответственно 101 и 81 строку и т. д. Также он не переводит пролог ко второму акту.

Прокомментируем несколько примеров сокращения оригинала. Так, в беседе кормилицы и леди Капулетти в третьей картине первого действия от фразы о возрасте Джульетты до появления темы брака у Шекспира текст содержит 61 строку, у Шершеневича – только 19 (у Григорьева 68, у Бальмонта – 64). Шершеневич «спешит» перейти к сути дела, опуская подробности. Например, в оригинале кормилица говорит: “Come Lammas-eve at night shall she be fourteen. / Susan and she – God rest all Christian souls! / – Were of an age; well, Susan is with God» [34. Р. 19]; у Бальмонта: «Пред днем Петра святого, что в веригах, / Четырнадцать исполнится ей лет. / Они с Сусанной были б однолетки, – / Бог упокой все души христиан! / Ну, что ж, Сусанна в Боге пребывает» [19. С. 139], у Шершеневича так: «С моей Сусанной Джульетта однолетки! / Но Бог Сусанну взял, теперь она в раю!» [10. С. 83]. Три строки в оригинале, пять у Бальмонта, две у Шершеневича: перевод последнего, возможно, проигрывает в живости речевой характеристики кормилицы, но значительно выигрывает в динамике.

Запоминающийся монолог Меркуцио о королеве Маб в оригинале содержит 44 строки, в переводе Шершеневича – 21 строку (у Бальмонта – 52). У Шершеневича он представляет, скорее, сокращенный пересказ: сохранены ритм оригинала, многие важные образы – кольца,

паучьих ног как спиц, паутины-вожжей, кучера-комарики, кареты-скорлупки и др.:

Как мальчик-с-пальчик вся – уместится в кольцо,
Пылинки – тройка ей. И тройка Маб везет
Вдоль по носам людей, бессмысленно храпящих.
И спицы колеса – паучий длинны ноги,
Из крыльев стрекозы колиски верх прозрачный,
И нити паутин в ее руках как вожжи,
Кнутом ей служат жилы малой мошки,
Уздечки у нее – лучи младой луны,
Комар сидит у ней как будто важный кучер,
Изгрызла белка ей колиску из скорлупок [10. С. 88].

Далее переведен общий сюжет внушения снов разным типам людей: влюбленным, слугам, судейским, девицам; однако опущены образы олдермена, «подноготных» червячков и значительно сокращена вторая часть монолога.

Очевидно, что здесь Шершеневич-переводчик еще пробует свои силы и не сформулировал пока точных принципов перевода: он порой позволяет себе отступления от оригинала, в частности в строении стихотворных строф. Так, например, он добавляет анафору в две реплики Ромео в четвертой картине первого действия: «Подайте факел мне. Не стану танцевать я. / Подайте факел мне. Я светоч понесу» [10. С. 85], так же происходит во второй картине второго действия в словах Джульетты: «Как будто океан, моя бескрайна щедрость. / Как будто океан, моя любовь огромна» [10. С. 102]. Украшена анафорой и речь Меркурио в первой картине второго действия:

Явись, молю тебя очами Розалины,
Явись, молю тебя челом ее высоким,
Явись, молю тебя устами этой девы,
Явись, молю тебя я ножкой синьорины,
Явись, молю тебя, к нам в облике своем! [10. С. 96].

Оригинал занимает столько же строк, но более разнообразен по синтаксической и образной структуре, а также более открыто эротичен, упоминая и «стопу», и «ногу», и «бедро», и «прилагающие владения»:

I conjure thee by Rosaline's bright eyes.
By her high forehead and her scarlet lip,

By her fine foot, straight leg and quivering thigh,
And the demesnes that there adjacent lie,
That in thy likeness thou appear to us! [34. P. 37].

Разнообразие поэтического ритма у Шекспира порой приводит переводчиков к поиску ритмических вариантов. Так, прозаическая речь кормилицы у Шершеневича частично переведена в стихотворную (пятая картина второго действия), ямб иногда уступает место хорею. Рассмотрим подробнее примеры такой ритмической замены.

Монолог отца Лоренцо в третьей картине второго акта, в оригинале написанный пятистопным ямбом, так отличается стилистически от предыдущего разговора возлюбленных, что неоднократно вызывал у переводчиков желание передать его другим размером. Так, Ап. Григорьев передает его хореем, Кусков – чем-то близким к народному дольнику («Прежде чем солнышко, очи открывши горячие, / Дню придаст жизни и свежую росу ночную повысушит» [37. С. 46]); Шершеневич, очевидно, под влиянием Григорьева, здесь также переходит на шестистопный хорей, что производит впечатление смены ритма на песенно-народный:

Утро сероглазое заглянуло в ночь,
И рассвет сияющий гонит сумрак прочь.
Облака туманные солнце золотит,
Пьяный мрак качается, от лучей бежит [10. С. 106].

Как и монолог о королеве Маб, этот монолог сокращен примерно на треть, давая общее представление о занятии Лоренцо – сборе трав.

Подобным образом ямб переходит в хорей и в диалоге, в сцене прощания возлюбленных (пятая картина третьего действия); шестистопным хореем написан весь диалог до появления кормилицы:

Хочешь уходить ты? День еще далеко!
Ах, не жаворонок – это соловей!
Слух напуган песней звонко-соловьиной.
В полночь звонко свищет он в лесу глухом.
Милый мой, поверь мне! Это соловей [10. С. 142].

Переход на шестистопный хорей совершается и в начале пятого действия, в монологе Ромео:

Если только верить в сны и уверенья,
Радость возвещают сердцу сновиденья.
И ликует сердце, бьется и звенит,
И меня возносит к небесам в зенит.
Снилось мне: приходит милая Джульетта.
Я лежу пред нею мертв и недвижим [10. С. 169].

В последних двух случаях ритмическая замена появляется только в переводе Шершеневича (она не наблюдается, в частности, ни у Григорьева, ни у Бальмонта), что позволяет сформулировать гипотезу о том, что хорей становится для переводчика выразительным средством, акцентирующим особенную лиричность ситуации, ее не-бытовой характер. Слова Лоренцо, собирающего травы, напоминают заговор; прощание возлюбленных и провидческий монолог Ромео – все эти фрагменты отличаются особенной поэтической и драматической силой и, вероятно, в этом качестве и выделены хореем, неожиданно приближая данный текст к русской народной языковой стихии. Как отмечает М.Л. Гаспаров, у этого размера есть очень характерный семантический ореол: «б-ст. хорей <...> традиционный размер русского фольклора и его имитаций» [42. С. 308].

Прихотливый, живой ритм комедии Шекспира переменчив; поскольку он варьирует от прозы к ямбу, порой рифмованному, зарифмованные строки приобретают контекстуальное значение сильных мест текста, несущих смысловое ударение. Шершеневич не всегда сохраняет рифму внутри отдельных картин. Так, например, у Шекспира: “Thou villain Capulet! – Hold me not, let me go¹. / – <...> Thou shalt not stir one foot to seek a foe” [34. Р. 7], а в переводе: «А, подлый Капулет! <...> Пусти меня,пусти! / Прочь, говорю. / – <...> На шаг не отпушу я!» [10. С. 70].

Вместе с тем переводчик стремится соблюдать рифмовку для заключительных строк картин, когда она есть в оригинале: это организует финал сцены, придавая зарифмованному высказыванию признаки афористичности. Приведем несколько примеров таких переводов: «Прощай! Мне твой совет поможет очень мало. / – <...>. Нет, средство я найду во что бы то ни стало!» [10. С. 77]; «Пойду обедать я. А ты скорее в келью! – <...>. Прощай! Мой к счастью путь, к отраде

¹ Курсив в цитатах, если нет иного указания, здесь и далее наш. – В.С., Д.Ж.

и веселью!» [10. С. 119]; «Не будет повести на свете скорбней этой, / О, повесть грустная Ромео и Джульетты» [10. С. 185].

Порой переводчик, очевидно, по неопытности, допускает неловкие, плохо звучащие фразы, вставление незначимых слов для соблюдения ритма: «Меняет облик свой луна *ведь* каждый месяц. / Твоя любовь ко мне *подобной ей не будь*» [10. С. 101]; «С *грубьянкой* сам будь груб» [10. С. 86], – тавтологии: «Оставь меня одну с моей *тоской печальной!*» [10. С. 103].

Очевидно, что наиболее важными героями спектакля становятся Ромео и Джульетта, постановка прежде всего посвящена истории их страсти. Таиров писал: «“Ромео и Джульетта” не “сладкая песнь первой любви”, а симфония дерзновенной и страстной, могучей и все поглощающей, прекрасной и жестокой любовной стихии» [23. С. 20]. Режиссер подчеркивал: «Спектакль конструируется так: Ромео и Джульетта – два извечных образа любовников, столь же извечных, как Душианха и Сакунтала, Данте и Беатриче, Тристан и Изольда – два героя любви, два жертвенных носителя ее извечной стихии» [23. С. 19]. Их текст в переводе сокращен минимально. Если речи других персонажей часто становятся короче (кормилица, Меркуцио, Лоренцо), то слова Ромео и Джульетты переводятся практически полностью.

Важнейшим в драматической структуре текста является первый диалог Ромео и Джульетты на балу. Переводчик тщательно отражает куртуазную игру-беседу и изысканно зарифмовывает ее, не соблюдая, однако, строго тип рифмовки:

Ромео <(Джульетте)>
О, если осквернил, коснувшись рукой,
Твоей руки я неприкосновенную святыню,
Позволь моим губам, как пилигриму, ныне
Смыть поцелуями с руки след грешный мой.

Джульетта

Касаньем рук твоих не осквернил невольно,
О странник странный, ты девичих рук моих.
Дорожно рукою касаться рук святых
Достоин пилигрим простой и богомольный.

Ромео

Святым и странникам уста равно даны.

Джульетта

Но их уста всегда псалму посвящены.

Ромео

Тогда к моим устам, святая, наклонись ты,
Чтоб их спасти от мук своим лобзаньем чистым.

Джульетта

Склоняясь на мольбы, недвижен лик святых.

Ромео

Небесная! И ты останься без движенья!
Лобзаньем этим ты снимаешь прегрешенья,
И вот твои уста грех сняли с уст моих.

Джульетта

Зато теперь тот грех уста мои тревожит.

Ромео

Грех на твоих устах? О, сладостный укор!
Верни его скорей! Он возвратиться может.

Джульетта

Разучен хорошо ваш поцелуй, синьор [10. С. 92–93].

Некоторые строки данного разговора Шершеневич заимствует, лишь слегка переиначив, из перевода Григорьева: так, у Григорьева есть строки: «Святым и страннику равно уста даны»; «Молитве их уста посвящены»; «Склоняясь на мольбы, недвижен лик святых»; «Твои уста грех сняли с уст моих» [38. С. 32].

Шершеневич стремится передать и изящную игру образами, и коммуникативную ситуацию. Так, в первой строке перевода появляется уточнение «святыня твоей руки», что не сразу ясно из текста Шекспира; он добавляет к словам Ромео просьбу наклониться (для поцелуя), что помогает обыграть слова Джульетты о неподвижности святых. Шершеневич, как и предыдущие переводчики, не находит возможности точно перевести восьмую строку с ее игрой слов, где Джульетта говорит, дословно, «ладонью к ладони – вот поцелуй святых пилигримов» (“And palm to palm is holy palmers' kiss” [34. Р. 33]). Где-то переводчик допускает упрощение образа: так, в оригинале сказано “lest faith turn to despair”, «чтобы вера не обернулась отчаянием», а в переводе «спасти от мук»; где-то вводит собственную игру слов: «О странник странный».

Рассмотрим первый монолог Ромео под балконом у Джульетты во второй картине второго действия. Шершеневич опускает две строки о девственницах-«весталках», служительницах Луны-Дианы, что, вероятно, требовало излишнего культурологического комментария. Также

можно отметить стремление переводчика к избеганию анжамбемана и обилие восклицательных знаков: оба эти средства явно направлены на упрощение устного произнесения текста. Приведем показательное четверостишие Шекспира:

The brightness of her cheek would shame those stars,
As daylight doth a lamp; her eyes in heaven
Would through the airy region stream so bright
That birds would sing and think it were not night [34. P. 39],

и перевод Шершеневича:

Тогда померкли б звезды рядом с блеском щек,
Как меркнет лампы свет пред ярким светом полдня!
А очи в небесах такой бы свет струили,
Что птичий хор запел, приняв за полдень ночь [10. С. 98].

Избегая переноса предложения за границу строки, Шершеневич создает эквиритмичный и достаточно точный вариант перевода, быть может, даже слишком точный: в частности, не очень естественно для русского языка звучит перевод выражения *brightness of her cheek*, «яркость / сияние / блеск щеки». Переводчики передавали этот оборот по-разному: *щек румянец* (Росковщенко), *блеск ланит* (Григорьев), *румянец ланит* (Греков), *блеск щеки* (Кусков), *свет щек* (Бальмонт), *блеск лица* (Радлова). Некоторые переводчики и вовсе уходят от упоминания щек: «О, на ее лице померкли б звезды!» (Катков), вновь говоря о блеске глаз (Соколовский, Пастернак). Однако упоминание щеки здесь лейтмотивно повторяется в последних строках: «O, that I were a glove upon that hand, / That I might touch that cheek!» [34. P. 39], что Шершеневич также передает достаточно точно: «О, как хотел бы быть перчаткой на руке, / Чтобы меня щека, склоняяся, касалась!» [10. С. 98].

Лучшие строки, исполненные настоящей поэзии вкупе с живостью речи, принадлежат в этом переводе именно главным героям. Так, в частности, очень естественно звучит обращение Джулетты к Ромео, с четкой синтаксической структурой и ясной образной системой:

Нет, не клянись! Не надо!
Хоть радостен ты мне, не радостен союз наш!
Он слишком быстр и скор, на молнию похож:
Ее ты видишь в миг, когда она уж скрылась!

Возлюбленный, прощай! Спокойной ночи, милый!
Быть может, цвет любви, при нашей новой встрече
Порою летней, расцветет благоуханно.
Возлюбленный, прощай! Да будет сон твой сладок,
Как будет сладок он моей душе теперь [10. С. 102].

Достаточно точный, выразительный, ясный перевод и следующего возмущенного монолога Джулльетты, которая сильно меняется в течение пьесы и здесь предстает уже гневной, повзрослевшей:

Клянусь святым Петром! Клянусь Петровым храмом,
Счастливою женой не буду я ему.
Поспешности дивлюсь! Джулльетту выдать замуж
Тогда, когда жених ей слова не сказал!
Меня он не спросил: «Согласны ль вы, Джулльетта?»
Прошу вас передать отцу и господину,
Что замуж не хочу, что замуж я не выйду.
Когда ж я захочу, тогда, клянусь небом,
Ромео ненавистный станет мужем мне
Скорее, чем Парис! Вот выдумали праздник! [10. С. 147-148].

Лучшие фрагменты перевода отмечены и поэтичностью, и ясностью, и динамикой. Так Ромео, идущий на бал, признается в своих смутных тяжелых предчувствиях:

И нынче для меня откроется начало
Того, что скоро нить судьбы моей порвёт.
Но кормчий, правящий рулем моей всей жизни, –
Мой парус направляй! Синьоры! В путь! Вперед! [10. С. 89].

Также Шершеневичу удаются афористические фразы, такие как слова Ромео: “He jests at scars that never felt a wound” [34. Р. 38] – «Кто ранен не бывал, смеется тот над раной!» [10. С. 97].

Обращения Джулльетты к Ромео Шершеневич переводит непривычно: часто употребляется эпитет *стройный* (как эквивалент *dear*): «ко мой Монтекки стройный!» [10. С. 101]; «Ромео! Стройный мой!» [10. С. 103], а на месте *gentleman* – «юноша красивый и прекрасный» [10. С. 101]. Ромео же часто обращается к возлюбленной *любовь* – как эквивалент *fair maid* [10. С. 99], *my dear* [10. С. 104] и др.

Интересно отметить, что одной из черт перевода стала ориентация, очевидно, идущая от Таирова, на страсть любви в пьесе. Так,

режиссер пишет: «…любовь Ромео и Джульетты была сильной, крепкой, здоровой, голос сердца и голос крови звучали у них в унисон и делали их не бесплодными мечтателями, томно вздыхающими о любви, как о нектаре сердца, а страстными, стремящимися любовниками, в страсти и стремлении которых и таился трагический финал их бурной любви» [23. С. 20]. И Шершеневич последовательно передает «некромонтии» Шекспира: «Мне наставленье дай, как выиграть мне битву, / В которой потерять должна я непорочность» [10. С. 129]; «По этому пути Ромео мой прекрасный / Прийти в ночи хотел к постели нашей брачной» [10. С. 133]; «Пускай мою невинность, / Смерть, ты возьмешь, коль взять Ромео не сумел» [10. С. 133].

Таким образом, Шершеневич, сокращая Шекспира и порой будучи несколько неловок – возможно, из-за спешки, вызванной театральными условиями, – в целом добивается достаточной точности перевода, в то же время сохраняя ориентацию на разговорную речь, удобство произнесения. В трактовке пьесы – в ее сокращении, стилистике, смысловых доминантах – он, очевидно, ориентируется на требования режиссера Таирова; однако его перевод трагедии является не только текстом для театра, но и самостоятельным произведением, одной из интересных страниц русского Шекспира.

Характерными чертами перевода Шершеневича, таким образом, стали:

- ориентация на свободный разговорный синтаксис и лексику;
- некоторое сокращение объема пьесы по соотношению с оригиналом;
- сохранение практически в полном объеме речи главных героев, Ромео и Джульетты;
- достаточная свобода переводческих замен при переводе комических каламбуров и игры слов;
- строгое соблюдение размера оригинала (пятистопный ямб) с редким переходом на шестистопный хорей;
- периодическое добавление анафоры;
- нестрогое соблюдение появляющейся рифмовки, однако тяготение к ее соблюдению в конце картин.

Таиров, вероятно, остался доволен переводом, который отражал его ощущение от текста Шекспира: вскоре после премьеры в своей статье о спектакле он цитирует перевод Шершеневича, подтверждая

собственные тезисы [23. С. 21]. Но сам Шершеневич, очевидно, не был полностью удовлетворен результатом собственной работы. Неслучайно он писал спустя два года после премьеры «Ромео и Джульетты», размышляя о Шекспире: «Переделывать его, осовременивать его – вряд ли стоит. Можно еще написать нового “Ромео”, нового “Отелло”, оставив только фабулу. Но это всегда рискованно: можно написать хуже, чем у Шекспира» [13].

Опыт работы с Шекспиром в переводах и адаптациях привел Шершеневича к формулировке собственных принципов перевода, высказанных в 1940 г., то есть спустя почти 20 лет после работы с Таировым. Впервые опубликованный в 2022 г. [16], его доклад на Шекспировской конференции представляет собой выражение принципов школы точного перевода, сторонниками которого были также А. Радлова, М. Лозинский, Г. Шенгели, Г. Шпет и др. В своем докладе Шершеневич настаивал на соблюдении принципов равностroчия (эквилинеарности) оригинала и перевода, стилистического соответствия, сохранения своеобразия рифмовки, образов и лексики оригинала, продуманной структуры строки без «лишних» слов, а главное – сохранения сложной, порой непривычной образности Шекспира.

Протестуя против старых украшающих, многословных, вольных переводов, Шершеневич как будто воплощал свой завет: «Необходимо переводить Шекспира, пусть ошибаясь, спотыкаясь, падая, устилая своими трупами ров, через который позднейший, лучший переводчик перейдет, чтоб достичь твердыни шекспировских строк» [16. С. 322]. Перевод «Ромео и Джульетты» стал первым шагом Шершеневича по пути ко все более точным переводам, какими окажутся поздние переводы «Короля Джона» и «Цимбелина». А принцип «свободной театральной транскрипции Шекспира», высказанный Таировым, в дальнейшем плодотворно воплотился в переводах Пастернака – насколько вольных, настолько и популярных.

Список источников

1. Дроздков В.А. *Dum spiro spero. О Вадиме Шершеневиче, и не только.* М. : Водолей, 2014. 800 с.
2. Лафоре Ж. Феерический собор / вступ. ст., пер., примеч. и библиогр. В. Брюсова, Н. Львовой, В. Шершеневича. М. : Альциона, 1914. 120 с.

3. Манифесты итальянского футуризма : собрание манифестов Маринетти, Боччони, Карра, Буссоло, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан / пер. В. Шершеневича. М. : Русское товарищество, 1914. 77 с.
4. *Маринетти Ф.Т. Битва у Триполи* / пер. и пред. В. Шершеневича. М. : Универсальная библиотека, 1915. 79 с.
5. *Маринетти Ф.Т. Футурист Мафарка* : африканский роман / пер. В. Шершеневича. М. : Северные дни, 1916. 203, 5 с.
6. *Вильдрак Ш., Дюамель Ж. Теория свободного стиха* : заметки о поэтической технике / пер. и примеч. В. Шершеневича. М. : Имажинисты, 1920. 48 с.
7. *Гюго В. Марьон де Лорм* / пер. В. Шершеневича. Стеклограф. изд. М. : Искусство, 1940. 176 с.
8. *Шекспир В. Цимбелин* / пер. В. Шершеневича; ред. М. Морозова. М.–Л. : Искусство, 1941. 184 с.
9. *Шекспир У. Король Джон* / пер. с англ. В.Г. Шершеневича; вступ. ст., подг. текста и публ. Д.Н. Жаткина // Художественный перевод и сравнительное литературоведение – XV : сб. науч. тр. М. : Флинта, 2021. С. 235–350.
10. *Шекспир У. Ромео и Джульетта* / пер. В. Шершеневича, вступ. ст., подг. текста и публ. Д.Н. Жаткина и В.В. Сердечной // Художественный перевод и сравнительное литературоведение – XVII : сб. науч. тр. М. : Флинта, 2022. С. 62–185.
11. *Жаткин Д.Н., Сердечная В.В. Вадим Шершеневич как переводчик, либреттист и критик в театральном диалоге с Шекспиром* // Научный диалог. 2022. Т. 11, № 5. С. 279–301.
12. *Шекспир У. Близнецы* (по теме «Двенадцатой ночи» Шекспира) / пер. В. Шершеневича, вступ. ст., подг. текста и публ. Д.Н. Жаткина и В.В. Сердечной // Художественный перевод и сравнительное литературоведение – XVII : сб. науч. тр. М. : Флинта, 2022. С. 186–303.
13. *Аббат-Фанфrelюш [Шершеневич В.Г.] «Комедия ошибок»* // Зрелица. 1923. 2–7 окт. № 56. С. 10.
14. Театр имени В.Ф. Комиссаржевской. Мнения о «Комедии ошибок»: Юрий Соболев, В. Шершеневич // Трудовая копейка. 1923. 27 сент. № 33. С. 4.
15. *Аббат-Фанфrelюш [Шершеневич В.Г.] Театральный дневник аббата* // Зрелица. 1923. 5–22 апр. № 31–32. С. 21.
16. *Шершеневич В. Проблема перевода В. Шекспира* / вступ. заметка, подг. текста и публ. Д.Н. Жаткина и В.В. Сердечной // Художественный перевод и сравнительное литературоведение – XVII : сб. науч. тр. М. : Флинта, 2022. С. 309–323.
17. *Коонен А.Г. Алиса Коонен: «Моя стихия – большие внутренние волнения»*. Дневники. 1904–1950. М. : Новое литературное обозрение, 2021. 768 с.
18. *Луценко Е.М. Переводческое фиаско К.Д. Бальмонта: черновая редакция «Ромео и Джульетты» У. Шекспира* // Шаги / Steps. 2019. Т. 5, № 3. С. 84–103.
19. *Шекспир У. Ромео и Джульетта* / пер. К. Бальмонта // Солнечная пряжа : научно-популярный и литературно-художественный альманах / ред. И.Ю. Добродеева. Иваново ; Шуя : Епишева, 2012. С. 131–186.

20. Протоколы заседаний правления Камерного театра // РГАЛИ. Ф. 2030 (Московский Камерный театр). Оп. 1. Ед. хр. 5. 75 л.
21. *Шершеневич В. Г.* Великолепный очевидец : поэтические воспоминания 1910–1925 гг. // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М. : Моск. рабочий, 1990. С. 417–646.
22. *Таиров А. Я.* Записки режиссера. М. : Изд. Камерного театра, 1921. 200 с.
23. *Таиров А. Я.* К постановке «Ромео и Джульетты» // Культура театра. 1921. 20 мая. № 6. С. 17–21.
24. *Коонен А. Г.* Страницы жизни. 2-е изд. М. : Искусство, 1985. 446 с.
25. *Шершеневич В. Г.* Критические тексты: от футуризма к имажинизму / сост., подг. текстов, вступ. ст. и comment. В.А. Дроздкова, А.А. Николаевой. М. : Водолей, 2022. 480 с.
26. Хроника // Культура театра. 1921. № 4. С. 56–60.
27. *Треплев Г.* Камерный театр. «Ромео и Джульетта» // Вестник театра. 1921. № 91–92. С. 13–14.
28. *Марголин С.* Весна театральной чрезмерности // Вестник работников искусств. 1921. № 10–11. С. 122–124.
29. *М-ч.* Шекспир в калоше: [о спектакле «Ромео и Джульетта» (пер. Шершеневича) в Московском камерном театре] // Театральное обозрение. 1921. № 6. С. 15–16.
30. *Бескин Эм.* Революция и театр // Вестник работников искусств. 1921. № 7–9. С. 30–35.
31. *Морозов М. М.* Шекспир на советской сцене // Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1954. С. 52–92.
32. *Державин К.* Книга о Камерном театре. 1914–1934. М. : Худож. лит., 1934. 240 с.
33. *Левин Ю. Д.* На путях к реалистическому истолкованию Шекспира // Шекспир и русская культура. М.–Л. : Наука, 1965. С. 316–406.
34. *Shakespeare W.* The Works : in 9 vols. / ed. by W. Clark, W. Wright. Cambridge ; London : Macmillan and Co, 1865. Vol. VII. XI, 524 p.
35. *Шекспир В.* Ромео и Джульетта / пер. И. Ростовщенко. М. : Тип. Грачева, 1861. XXVI, 158 с.
36. *Шекспир В.* Ромео и Юлия / пер. М. Каткова. СПб. : Тип. Бородина, 1841. 64 с.
37. *Шекспир В.* Ромео и Юлия / пер. П. Кускова. 2-е изд. СПб. : Изд. Суворина, 1906. 160 с.
38. *Шекспир В.* Ромео и Джульетта / пер. А. Григорьева. М. –Петроград : Гос. изд-во, 1923. 132 с.
39. *Шекспир В.* Ромео и Джульетта / пер. Н. Грекова. СПб. : Тип. Калиновского, 1862. 158 с.
40. *Шекспир В.* Ромео и Джульетта / пер. А. Соколовского // Шекспир В. Шекспир в переводе и объяснении А.Л. Соколовского. Изд. 2-е. СПб. : Изд. Т-ва Маркса, 1909. Т. 2: Гамлет. Ромео и Джульетта. Тимон Афинский. С. 173–293.

41. Резвый В.А. «Фальсификация Шекспира»: неизданная статья Георгия Шенгели о переводах Бориса Пастернака // *Studia Litterarum*. 2017. Т. 2, № 3. С. 300–333.

42. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. М. : Фортuna ЭЛ, 2012. 416 с.

References

1. Drozdkov, V.A. (2014) *Dum spiro spero. O Vadime Shersheneviche, i ne tol'ko [Dum spiro spero. About Vadim Shershenevich, and more]*. Moscow: Vodoley.
2. Laforgue, J. (1914) *Feericheskiy sobor* [Enchanting Cathedral]. Translated from French. Moscow: Al'tsiona.
3. Marinetti, F.T. et al. (1914) *Manifesty ital'yanskogo futurizma: Sobranie manifestov Marinetti, Bochch'oni, Karra, Bussolo, Balla, Severini, Pratella, Sen-Puan* [Manifestos of Italian Futurism: Collection of manifestos by Marinetti, Boccioni, Carra, Bussolo, Balla, Severini, Pratella, Saint-Point]. Translated from Italian by V. Shershenevich. Moscow: Russkoe tovarishchestvo.
4. Marinetti, F.T. (1915) *Bitva u Tripoli* [Battle of Tripoli]. Translated from Italian by V. Shershenevich. Moscow: Universal'naya biblioteka.
5. Marinetti, F.T. (1916) *Futurist Mafarka: Afrikanskiy roman* [Futurist Mafarka: An African Novel]. Translated from Italian by V. Shershenevich. Moscow: Severnye dni.
6. Vildrak, Sh. & Duhamel, J. (1920) *Teoriya svobodnogo stikha: Zametki o poeticheskoy tekhnike* [Theory of free verse: Notes on poetic technique]. Translated by V. Shershenevich. Moscow: Imazhinisty.
7. Hugo, V. (1940) *Mar'on de Lorm* [Marion de Lorme]. Translated from French by V. Shershenevich. Moscow: Iskusstvo (Steklograficheskoe izdanie).
8. Shakespeare, W. (1941) *Tsimbelin* [Cymbeline]. Translated from English by V. Shershenevich. Moscow; Leningrad: Iskusstvo.
9. Shakespeare, W. (2021) *Korol' Dzhon* [King John]. Translated from English by V. Shershenevich. In: *Khudozhestvennyy perevod i sravnitel'noe literaturoovedenie – XV* [Literary Translation and Comparative Literary Criticism – XV]. Moscow: Flinta. pp. 235–350.
10. Shakespeare, W. (2022) *Romeo i Dzhul'etta* [Romeo and Juliet]. Translated from English by V. Shershenevich. In: *Khudozhestvennyy perevod i sravnitel'noe literaturoovedenie – XVII* [Literary Translation and Comparative Literary Criticism – XVII]. Moscow: Flinta. pp. 62–185.
11. Zhatkin, D.N. & Serdechnaya, V.V. (2022) Vadim Shershenevich kak perevodchik, librettist i kritik v teatral'nom dialogue s Shekspirem [Vadim Shershenevich as a translator, librettist and critic in a theatrical dialogue with Shakespeare]. *Nauchnyy dialog*. 11 (5). pp. 279–301.
12. Shakespeare, W. (2022) *Bliznetsy* (po teme “Dvenadtsatoy nochi” Shekspira) [Twins (on the theme of Shakespeare's “Twelfth Night”)]. Translated from English by V. Shershenevich. In: *Khudozhestvennyy perevod i sravnitel'noe literaturoovedenie –*

- XVII [Literary Translation and Comparative Literary Criticism – XVII]. Moscow: Flinta. pp. 186–303.
13. Abbat-Fanfrelyush [Shershenevich, V.G.] (1923) “Komediya oshibok” [Comedy of Errors]. *Zrelishcha*. 56. p. 10.
 14. Sobolev, Yu. & Shershenevich, V. (1923) Teatr imeni V. F. Komissarzhevskoy. Mneniya o “Komedii oshibok” [The Vera Komissarzhevskaya Theater. Opinions about “The Comedy of Errors”]. *Trudovaya kopeyka*. 27th September. p. 4.
 15. Abbat-Fanfrelyush [Shershenevich, V.G.] (1923) Teatral’nyy dnevnik abbata [Theatrical Diary of the Abbot]. *Zrelishcha*. 5th–22nd April. p. 21.
 16. Shershenevich, V. (2022) Problema perevoda V. Shekspira [The problem of translating W. Shakespeare]. In: *Khudozhestvennyy perevod i sravnitel’noe literaturovedenie – XVII* [Literary Translation and Comparative Literary Criticism – XVII]. Moscow: Flinta. pp. 309–323.
 17. Koonen, A.G. (2021) “Moya stikhiya – bol’shie vnutrennie volnen’ya.” *Dnevniki. 1904–1950* [“My element is great inner excitement.” Diaries. 1904–1950]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
 18. Lutsenko, E.M. (2019) Perevodcheskoe fiasco K.D. Bal’monta: chernovaya redaktsiya “Romeo i Dzhul’etty” U. Shekspira [Konstantin Balmont’s translation fiasco: A draft edition of “Romeo and Juliet” by W. Shakespeare]. *Shagi / Steps*. 5 (3). pp. 84–103.
 19. Shakespeare, W. (2012) Romeo i Dzhulietta [Romeo and Juliet]. Translated from English by K. Balmont. In: Dobrodeev, I.Yu. (ed.) *Solnechnaya pryazha* [Solar Yarn]. Ivanovo; Shuya: Episheva. pp. 131–186.
 20. The Chamber Theatre. (n.d.) Protokoly zasedaniy pravleniya Kamernogo teatra [Minutes of meetings of the board of the Chamber Theater]. *RGALI*. Fund 2030. List 1. File 5.
 21. Shershenevich, V.G. (1990) Velikolepnyy ochevidets. Poeticheskie vospominaniya 1910–1925 gg. [A magnificent eyewitness. Poetic memoirs 1910–1925]. In: Shershenevich, V.G. et al. *Moy vek, moi druz’ya i podrugi. Vospominaniya Mariengofa, Shershenevicha, Gruzinova* [My century, my friends and girlfriends. Memoirs of Mariengof, Shershenevich, Gruzinov]. Moscow: Moskovskiy rabochiy. pp. 417–646.
 22. Tairov, A.Ya. (1921) *Zapiski rezhissera* [Notes from the Director]. Moscow: Izdanie Kamernogo teatra.
 23. Tairov, A.Ya. (1921) K postanovke “Romeo i Dzhul’etty” [To the production of “Romeo and Juliet”]. *Kul’tura teatra*. 6th (20th) May. pp. 17–21.
 24. Koonen, A.G. (1985) *Stranitsy zhizni* [The Pages of Life]. 2nd ed. Moscow: Iskusstvo.
 25. Shershenevich, V.G. (2022) *Kriticheskie teksty: Ot futurizma k imazhinizmu* [Critical Texts: From Futurism to Imagism]. Moscow: Vodoley.
 26. Anon. (1921) Khronika [Chronicle]. *Kul’tura teatra*. 4. pp. 56–60.
 27. Treplev, G. (1921) Kamernyy teatr. “Romeo i Dzhul’etta” [The Chamber Theater. “Romeo and Juliet”]. *Vestnik teatra*. 91–92. pp. 13–14.

28. Margolin, S. (1921) Vesna teatral'noy chrezmernosti [The spring of theatrical excess]. *Vestnik rabotnikov iskusstv.* 10–11. pp. 122–124.
29. M-ch. (1921) Shekspir v kaloshe: [O spektakle “Romeo i Dzhul’etta” (per. Shershenevicha) v Moskovskom kamernom teatre] [Shakespeare in galoshes: [About the play “Romeo and Juliet” (trans. by Shershenevich) at the Moscow Chamber Theater]]. *Teatral’noe obozrenie.* 6. pp. 15–16.
30. Beskin, Em. (1921) Revolyutsiya i teatr [Revolution and theater]. *Vestnik rabotnikov iskusstv.* 7–9. pp. 30–35.
31. Morozov, M.M. (1954) *Izbrannye stat’i i perevody* [Selected articles and translations]. Moscow: Gos. izd-vo khud. lit. pp. 52–92.
32. Derzhavin, K. (1934) *Kniga o Kamernom teatre. 1914–1934* [Book about the Chamber Theater. 1914–1934]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
33. Levin, Yu.D. (1965) Na putyakh k realisticheskому istolkovaniyu Shekspira [On the road to a realistic interpretation of Shakespeare]. In: *Shekspir i russkaya kul’tura* [Shakespeare and Russian Culture]. Moscow; Leningrad: Nauka. pp. 316–406.
34. Shakespeare, W. (1865) *The Works: in 9 vols.* Vol. VII. Cambridge, London: Macmillan and Co.
35. Shakespeare, W. (1861) *Romeo i Dzhul’etta* [Romeo and Juliet]. Translated from English by I. Roskovshenko. Moscow: Tip. Gracheva.
36. Shakespeare, W. (1841) *Romeo i Yuliya* [Romeo and Juliet]. Translated from English by M. Katkov. St. Petersburg: Tip. Borodina.
37. Shakespeare, W. (1906) *Romeo i Yuliya* [Romeo and Juliet]. Translated from English by P. Kuskov. 2nd ed. St. Petersburg: Izd. Suvorina.
38. Shakespeare, W. (1923) *Romeo i Dzhul’etta* [Romeo and Juliet]. Translated from English by A. Grigoriev. Moscow; Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel’stvo.
39. Shakespeare, W. (1862) *Romeo i Dzhul’etta* [Romeo and Juliet]. Translated from English by N. Grekov. St. Peterburg: Tip. Kalinovskogo.
40. Shakespeare, W. (1909) *Shekspir v perevode i ob”yasnenii A.L. Sokolovskogo* [Shakespeare translated and explained by A.L. Sokolovsky]. Vol. 2. 2nd ed. St. Petersburg: Izd. Tov-va Marks. pp. 173–293.
41. Rezvyy, V.A. (2017) “Fal’sifikatsiya Shekspira”: neizdannaya stat’ya Georgiya Shengeli o perevodakh Borisa Pasternaka [“The Falsification of Shakespeare”: An unpublished article by Georgy Shengeli about the translations of Boris Pasternak]. *Studia Litterarum.* 2(3). pp. 300–333.
42. Gasparov, M.L. (2012) *Metr i smysl* [Metre and meaning]. Moscow: Fortuna EL.

Информация об авторах:

Сердечная В.В. – д-р филол. наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культурovedения Кубанского государственного университета (Краснодар, Россия). E-mail: rintra@yandex.ru

Жаткин Д.Н. – д-р филол. наук, профессор, заведующий кафедрой перевода и переводоведения Пензенского государственного технологического университета (Пенза, Россия). E-mail: ivb40@yandex.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

V.V. Serdechnaia, Dr. Sci. (Philology), associate professor, Kuban State University (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: rintra@yandex.ru

D.N. Zhatkin, Dr. Sci. (Philology), professor, Penza State Technological University (Penza, Russian Federation). E-mail: ivb40@yandex.ru

The authors declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 21.01.2024.

The article was accepted for publication 21.01.2024.

Original article

UDC 82.091+821.111(73) +821.222.1
doi: 10.17223/24099554/21/7

Poetry of epiphany: A comparative analysis of James Wright's and Sohrab Sepehri's Poems

Kiana Vakili Robati

University of Auckland, Auckland, New Zealand, Kianavkl97@gmail.com

Abstract. The poetry of James Wright, a modern figure in English literature is enriched with epiphanies and moments of deep realization within nature. Similarly, Sohrab Sepehri is an eminent figure of Persian literature that takes inspiration directly from nature and reflects epiphanic and sublime moments in this visitation. This article aims to first search for the mutual element of organic unity that is reflected in distinct ways in the epiphanic moments of the poems “Saint Judas”, “A Blessing”, and “The Journey” by James Wright and “Dang”, “Surah of Watching”, and “I am a Muslim” by Sohrab Sepehri. Then, by viewing the modernist elements of James Wright’s poetry this article defines Wright’s epiphanies as modern and Sohrab Sepehri’s as Romantic using the six criteria defined by Morris Beja and Robert Langbaum’s theories of modernist epiphanies. This article aims to depict epiphany as a powerful element in both English and Persian poetry that unveils a great deal about nature. The epiphanic modes of both poets are further viewed as to how both poetries transfer the feeling of sublime, epiphany, and organic unity through different eras and zeitgeists by implementing distinct imageries.

Keywords: religion, nature, organic unity, Romanticism, modernism

For citation: Vakili Robati, K. (2024) Poetry of epiphany: A comparative analysis of James Wright's and Sohrab Sepehri's poems. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 21. pp. 142–157. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/21/7

Научная статья

doi: 10.17223/24099554/21/7

Поэтика епифании: сравнительный анализ поэзии Джеймса Райта и Сохраба Сепехри

Киана Вакили Робати

Университет Окленда, Окленд, Новая Зеландия, Kianavkl97@gmail.com

Аннотация. Поэзия Джеймса Райта, модернистской фигуры в английской литературе, богата епифаниями и моментами глубокого осознания природы. Точно так же Сохраб Сепехри – выдающийся деятель персидской литературы – черпает вдохновение непосредственно из природы и отражает епифанические и возвышенные моменты этого погружения. Цель данной статьи – поиск общего элемента органического единства, который по-разному отражается в епифанических моментах стихотворений «Святой Иуда», «Благословение» и «Путешествие» Джеймса Райта и «Дэнг», «Сура наблюдения» и «Я мусульманин» Сохраба Сепехри. Затем, рассматривая модернистские элементы поэзии Джеймса Райта, статья определяет епифанию Райта как современные, а Сохраба Сепехри – как романтические, используя шесть критерии, определенных Моррисон Бежа и теориями модернистских прозрений Роберта Лангбаума. В данной статье епифания показана как действенный элемент как в английской, так и в персидской поэзии, раскрывающий многое в природе. В епифанических модусах обоих поэтов далее рассматривается то, как обе поэзии передают чувство возвышенного, прозрения и органического единства через разные эпохи и дух времени, реализуя различные образы.

Ключевые слова: религия, природа, органическое единство, романтизм, модернизм

Для цитирования: Vakili Robati K. Poetry of epiphany: A comparative analysis of James Wright's and Sohrab Sepehri's poems // Имагология и компаративистика. 2024. № 21. С. 142–157. doi: 10.17223/24099554/21/7

Introduction

Epiphany is a literary phenomenon, the birth of which is often associated with modernist novels and short stories. This concept is often referred to as visions, insights, and realizations that suddenly come to characters

of a fictional work after a particular experience. This awareness is a crucial moment of fiction, making those novels and short stories that reveal an epiphany towards the end of the work significant, and frequently included in the canon as fine works of literature. Although often associated with novels, this sudden surge of consciousness is not unique to modernist fictional works and can be seen in earlier eras, in a more religious context, not only within prose but in poetry as well.

The term epiphany carries a religious connotation in its etymology itself. The word “epiphany” is defined in the *Oxford Dictionary* as the “festival commemorating the manifestation of Christ to the Gentiles” [1. P. 268]. The concept in this light is a celebration of the appearance of some divine or superhuman being in the material world. Additionally, *The Encyclopedia of Religion* defines epiphany as the Christian feast of the manifestation of Jesus Christ [2. P. 132–133]. For Western Christians, the feast is called “Epiphania” (or manifestation), while for Eastern Christians it is known as “fora” (or manifestation of God). Over time, the epiphany holy day has evolved into a celebration of the Feast of the Three Miracles, comprising the visit of the “Magi”, the baptism of Christ, and the miracle of transforming water into wine at the wedding feast of Cana.

It was James Joyce (1882–1941) who re-introduced the term epiphany into the modern vernacular using it to describe the sudden and profound insights of Stephen Dedalus – the central character of his novel *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). Joyce believed that artists used their insight into the events of daily life, by transmuting them into a celebration of humanity [3. P. 71]. What was distinctive about Joyce’s contribution to the evolution of the term epiphany was the secular meaning he gave to it, a meaning that was more closely oriented to the Greek and pagan definitions of the term.

What is now referred to as epiphany is a contribution of James Joyce and modernism by extension to English literature. Nevertheless, it remains clear that what later developed into a more secular term was originally a religious notion that was not seen as a literary moment. The spontaneous revelations in the poetry of the Romantic era, the pioneer of which was the great Romantic poet William Wordsworth himself. He, however, used this moment without coining it as “epiphany” as the moment that imagination struck the poet, what they referred to as the feeling of sublime. The early traces of what Joyce would later secularize further and reintroduce as

epiphanies are first seen in literature as the moments one realizes the “sublime” and the creative, spontaneous role of the poet as is defined in the Romantic era as the philosophical justification of the importance of the role of the poet and poetry in general. These surges, later on, take on a more secular role in modernist novels and poetry with the master of epiphanies in fiction and poetry after the contribution of James Joyce in the nineteenth century and his reintroduction of the term.

To observe the functioning of epiphanies in modern poetry, this article explores the epiphanies seen in the poetry of the famous American poet of the postmodern era, James Arlington Wright (1927–1980). James Wright was born a century later than James Joyce in Ohio to working-class parents. Having had a father who worked in a glass factory, poverty and suffering became a great concern of Wright, appearing constantly as the themes of his poems. The shift of Wright’s earlier poetry from a metrical systematic verse to a later freer style of speech is what is often noted in scholarly scrutinization of his poetry. In Wright’s poetry, an abrupt transformation is seen between the two sequential books *Saint Judas* (1959) and *The Branch Will Not Break* (1963). From 1963 onwards, Wright experiments with a less rigid language in his poetry and does not conform to the metrics rules that he was previously great in.

Furthermore, it is worth noting that this alteration is seen by some critics as not purely a change of composition but a collection that is altogether “much less certain,” with poems that now doubt “their ability to say exactly what they mean... bringing into themselves a meaning of what they have failed to say” [4. P. 165]. This self-consciousness concerning Wright’s poetry is significant in that the modern rejection of one evident truth is denied, casting a shadow on the belief in certainty, truth, and signification.

Another shift that scholars point out as an alteration between these two approaches to poetry is the subject matter that was always about real life and ordinary people who faced suffering, pain, and death. In his most recent work, however, there seems to be an imaginary realm altogether that shatters the boundaries of the human and non-human that existed in his earlier works of poetry. Scholars traced in works after *Saint Judas* “a symbolic world or a self-contained poetic universe” that heavily contrasted with the subject matter of his poetry that only stuck to a “reality composed of men and women... usually located in the American Midwest, Ohio, and Minnesota where Wright [had] spent a considerable amount of time” [5. P. 128].

The cautious poet of *Saint Judas*, who did not talk in his poetry about anything but the already familiar, suddenly began creating an imaginative realm of creation in which the human and the non-human could interact.

Different articles and papers also hint at the shift in tone in James Wright's poetry. They describe a tonal transformation in his poetry from *Saint Judas* to *The Branch Will Not Break* that they refer to as “an intensification of vision... [that is] prophetic” compared to the once “conversational and quiet” tone of his early poetry [5. P. 130]. It appears that a great deal changed in the poetry of James Wright over a period shorter than a decade. His tone shifts, his subject matter is now imaginary, and he was now experimenting with a freer speech that defied the metrical rigidities of poetry.

Another poet that is famous for the sudden shift of subject matter in his poetry is the Iranian poet Sohrab Sepehri (1928–1980). Sepehri was born in Kashan on October 7, 1928; a very talented artist and a gifted poet, Sepehri shot to stardom with the publication of *The Water's Footfall* (صدای آب) which was subsequently followed by *The Traveler* (مسافر) and *The Green Volume* (حجم سبز). A pioneering poet, he utilized western forms and deconstructed the normal way of poetry. His use of new forms in poetry makes him complicated to understand. Yet, readers find themselves so attached to him and his poetry that there remains no room for boredom. Readers are so immersed in his poetry that they sometimes forget the world of realities and experience a fresh recognition of man and the whole universe.

These images that we now have of James Wright as a creator of a new imaginary universe and Sohrab Sepehri as a mystic have undergone significant changes compared to the earlier versions of their poetry. Literary researchers point out the fact that Sepehri, like Wright who would stick to the familiar and the tangible in his early poetry, would constantly question any belief in the transcendental or religion. He would tease his teenage years and refer to them as “religious jokes” solely based on blind imitations of the rigid rituals of his seniors [6. P. 216]. Sepehri in his early adulthood was reluctant to accept any religious ideas and this is directly reflected in his first two books published in his early adulthood.

Scholars point to a non-religious theme in the collections *The Death of Color* (مرگ رنگ) and *The Life of the Sleepers* (زندگی خواب‌ها) a lack of a positive outlook on life. This is reflected in Sepehri's escape to absurdism, skepticism, and overall disappointment in the universe and its signification

[6. P. 216]. As scholars note, however, his poetry later opened room for a return of the belief in transcendence. His two collections *The Downpour of Sunshine* (أوار أفقاب) (شَرْقَ آنْدَوْه) suggest we respect the religious beliefs of others even though he and his reader do not particularly agree with them showing “sophist tendencies substituting his earlier biased and judgmental outlooks on religion, opening up space for the return of religion in his poetry” [6. P. 218]. This acceptance of faith later turns into the mysticism that we now associate with Sohrab Sepehri. In his later work, *Water’s Footfall*, for instance, scholars note that “he reaches his final approach to life which is not based on a verbal or religious imitation, but rather a poetic intuition towards tradition and the understanding of his society... us[ing] beautiful religious and mystical images to paint the picture of his new belief” [6. P. 224]. This negation of the transcendental now becomes a source of inspiration for Sepehri, just like Wright’s poetry in which the boundaries would be shattered and an imaginary universe would be allowed in which a belief of anything beyond human would be explored.

Needless to say, the later versions of Wright and Sepehri as poets are what we now regard them with. In their later poetry, realism becomes less fixed and nature becomes significant in that it is not only there as an object, but also it points to the poet himself and teaches him about himself and life, even though there is a religious return in Sepehri’s poetry that Wright lacks in his later poetry. The specific example of a rose in the case of Sepehri or a spider in the case of Wright would now become a source of signification for much deeper meanings – the source of which could be God for Sepehri and the higher self of the poet for Wright unlike their resistance in their earlier poetry to accept revelations and transcendental meanings.

Although the transformation of Wright and Sepehri resembles an epiphanic moment in their poetries, the role of epiphany in their poetry has rarely been observed. Focusing more on the shifts and transformation of the viewpoint of these two writers concerning religion, modernism, and Romanticism, there is seldom exploration of moments of epiphany in their poetries and even less as to comparisons among the quite similar poets that both experiment with nature and bring clear, beautiful, and meaningful imageries in novel ways for the reader. This article aims to better comprehend the transformation of these two writers in their poetries in light of the moments of epiphany that are so well captured in their later works. This comparison is significant in that not only would the poets’ worldviews and

poetries be understood in a better light, but also in that the way epiphanies function in different languages and works of literature would be a contribution to world literature as it examines the similarities and the distinction of epiphanies and their reflections in the poetry of the two prominent poets in English and Persian literature – James Wright and Sohrab Sepehri.

Discussion

To compare the epiphanic moments of the poetry of James Wright and Sohrab Sepehri, this article utilizes the American comparative approach in which a thematic analysis would be considered concerning the resemblances and alterations in the manner that the epiphanies are included. According to one of the most significant books written on comparative literature, *Introducing Comparative Literature* (2014), thematization is the core framework of the American comparative method that can be carried out through close reading.

Since meaning is created by the author and reader in a work of literature, a literary theorist can use thematization to detect “patterns of association or exclusion that give the themes of a work their active role in generating new meanings” [7. P. 77]. As a framework that allows scholars explore freely and yet keep certain guidelines to justify the similarities and distinctions in meanings among languages, cultures, and society, the American school of comparative literature is suitable for this article in its thematic observations. The comparative analysis is carried out to compare “one literature with another or others... [and] with other spheres of human expression” [7. P. 3] as Henry Remak, a forerunner of the American school of Comparative Literature, writes.

This American method is chosen in this article because of its dedication to topics that observe not the formal structures of the poems, but themes and recurring moments and elements within works that would link and distinguish works of literature. The American method is utilized in this article by closely reading the themes and concurrent elements within the poems of James Wright and Sohrab Sepehri. The article does so by scrutinizing the poets’ relationships with nature, the subject matters of their poems, and their precise moments of epiphanies.

The book *Patterns of Epiphany in Poetry* (1997) describes the function of epiphanies in poetry, their origins, and their meanings. This book defines

epiphanies as “puzzling but privileged moments, sudden gifts of vision, when one’s feeling of aliveness intensifies and the senses quicken” [8. P. 1]. This vision has been often heavily associated with poets due to their power of imagination. The Romantic era revolves around the philosophy that the poet is the one who can capture the moment of sublime (what we now call epiphany) in the voice of a poem. This concept has been named differently but used more or less in the same manner since Romanticism: “Wordsworth called these ultimate moments ‘spots of time’; James Joyce dubbed them ‘epiphanies,’ and Joyce’s term has been widely adopted among English speakers” [8. P. 1]. It is hard to imagine a way to label epiphanies that are all unique to each poet and try to group them into different categories. However, certain elements can be taken into consideration that could make the comparison between epiphanies of different poems easier.

Scholars often categorize epiphanies into three distinctive groups: Wordsworthian, Arnoldian, and Coleridgean epiphanies. While Wordsworthian epiphanies are often “radiant... [and] dramatic... consciously ‘apocalyptic’ or world transforming” [8. P. 25], Arnoldian epiphanies try to bridge binary oppositions by combining them and making them interchangeable. These two approaches to depicting epiphanic moments, one very geometric and apocalyptic, and the other two-sided and dual with an emphasis on conflict and opposites, there is a third group that resembles and links the poetry of James Wright and Sohrab Sepehri – an epiphany which is none other than the Coleridgean epiphany.

This category of epiphany consists of the visions that bring a specific element within nature to a universal truth about humanity. The Coleridgean epiphany consists of “an organic unity whose parts and functions reciprocally interact... [in which can be seen] faith in the vital harmoniousness of the imagination...” [8. P. 43]. The sense of connection and harmony is not necessarily transcendental, but it is rather a link between living elements that can share universal experiences as we see in the poetry of James Wright, or mystical as in the poetry of Sohrab Sepehri. Further, as Morris Beja in his book *Epiphany in the Modern Novel* describes the modern epiphany in opposition to the Romantic epiphany, the criteria of incongruity – that is the irrelevance of the topic to the object that triggers it – and the criteria of insignificance that focuses mainly on the triviality of that object matter greatly in modern epiphanic modes after James Joyce matter. This observation must take place in the comparison of these two epiphanies

followed by the added four elements of Robert Langbaum (1924–2020) to Beja's theory: psychological association, momentousness, suddenness, and fragmentation (or the epiphanic leap) [3. P. 341] that further point to the modernist's distancing from religion and their fragmentary structures that are a formalist reflection of the modernist uncertainty. The elements of Wright's and Sepehri's poetry are further to be sought concerning how the epiphanies become Coleridgean, or in other words, how both of these works share a kind of epiphany that links nature to transcendence or universality, and of course, their dissimilarities.

James Wright was always observant about the nature around him. From his early poetry that was set in Ohio to his later more imaginative subjects, the elements of nature always ruled his poetry. Let us, for instance, take a look at an excerpt of the famous early poem of Wright, "Saint Judas" after which his meter, subjects, and beliefs transformed:

Banished from heaven, I found this victim beaten,
Stripped, kneed, and left to cry. Dropping my rope
Aside, I ran, ignoring the uniforms:
Then I remembered bread my flesh had eaten,
The kiss that ate my flesh. Flayed without hope,
I held the man for nothing in my arms [9. P. 38].

The epiphanic moment here might not be positive or particularly set in nature and an encounter with nature. Aiming to kill himself, the poet here encounters a man that is beaten and forgets about himself to kill the victim with his rope to rid him of his pain. However, realizing the loneliness of that man and his own and understanding in a moment that they both have reasons to die and live for, the poet holds the victim in his arms after his epiphany, in an act that connects the bodies and metaphorically portrays the universality of human suffering. The moment that Wright reaches an epiphany, he brings it to a resolution by uniting to the pain of another and allowing that dark moment to link these two ordinary outcasts that are strikingly eccentric as the subjects of poetry to reveal a universal organic unity in humanity.

Although the organic unity has a darker theme compared to the subject and lessons of the Coleridgean epiphany, loneliness and humanity are still able to link people and connect them all to the world around them, causing the poet not to want to kill himself or the victim any longer. Another

example can be seen in his later poetry in which nature returns to his poetry and he observes a spider which leads to his moment of epiphany. This excerpt is taken from his later poem “The Journey” (1963) after his famous transformation in style and content:

Many men
Have searched all over Tuscany and never found
What I found there, the heart of the light
Itself shelled and left, balancing
On filaments themselves falling. The secret
Of this journey is to let the wind
Blow its dust all over your body,
To let it go on blowing, to step lightly, lightly
Through your ruins, and not lose
Any sleep over the dead, who surely
Will bury their own, don’t worry [9. P. 46–47].

Looking at the spider’s web, which is arguably one of the smallest yet most systematic systems of nature, James Wright understands more about the human condition as a poet unlike “many men” and reaches the epiphany that men should imitate nature and behave as the spider does. The epiphany is reached here when the light manner of the spider is observed that goes along with the flow. This becomes a modernist epiphany that “serves as a means of expressing the anxieties and fears of the age, or, otherwise, as a way of eluding or escaping in an often failed attempt to find meaning” [10. P. 75]. The metrics of Wright’s poetry might point to a freer style and hint at a lack of signification or the ability to convey it. However, the belief in the harmoniousness of nature remains in the poetry as the poet finds a solution to the anxiety of the modernist era which is to stay flexible and in flow with the natural ebbs and flows of our lives that function like nature.

The final poem analyzed in this article would be “A Blessing” (1963) from his later collection *The Branch Will Not Break*. In this poem, the poet is riding to a forest only to find two beautiful ponies awaiting his company. In this instance, he thinks to himself how lonely they ought to be. Nevertheless, not long after he realizes that he is just as lonely as them and they are all connected in this experience when he says:

Suddenly I realize
That if I stepped out of my body I would break
Into blossom [9. P. 3].

Not only is he in awe of nature and the beauty of the ponies, but he is also now a part of that nature itself and linked organically to all of its elements in that moment of epiphany. His symbolism is also no longer dark in that a “blossom” is a symbol of possibilities and potentials that he has yet to uncover.

Even though the themes of Wright’s earlier poetry often included pain, sorrow, and poverty, or loneliness and separation of late, the moments are often connected via different elements within nature that are small and insignificant to a common person, but for the poet create a universe of meaning that strikes the poet in his epiphany of realizing this organic unity. The nature reflected in his poetry might be indifferent to humankind unlike the Romantic caring and kind nature of Sohrab Sepehri’s poetry, but it is prominent and organically connected.

Sohrab Sepehri was also deeply moved by nature in his poetry, being the Child of Nature. Like James Wright, Sepehri regards great respect for nature and whatever is relevant to it. He looks at Nature and the creatures within it in the manner of a lover who sees no faults in his beloved. Believing that one has to plant the flower of love in his heart for the entire universe, he claims that love is everything. Sohrab Sepehri is famous for being well-versed in Buddhism, mysticism, and western traditions. He is known for his mingling of western concepts with eastern ones, thereby creating a kind of poetry unsurpassed in the history of Persian literature. Like James Wright, Sohrab Sepehri experimented with new forms to express his thoughts and feelings.

Similar to the later James Wright, the more recent Sohrab Sepehri combines the imaginary with the real and shatters the boundaries in a way that each time one reads his poetry, a bottomless ocean of meaning could be found in his poetry that shifts based on the new understanding of the reader. Both writers avoid making judgments like Shakespeare, and in their poetry, there is nothing good or bad, rather the perception itself that makes it so. In James Wright’s poetry, the subjects become inhuman or so-called frowned-upon agents like prostitutes, lesbians, murderers, and drunks. Alternately, in the worldview of Sohrab Sepehri, beauty is no longer an abstract concept; it becomes a human one, creating and strengthening the people. Therefore, he invites us to wash our eyes and view the world differently. Sepehri left us with a miracle of words and meanings, and sudden transformation or understanding is always there to feel.

From the earlier, darker poetries of Sohrab Sepehri that was more skeptical and gravitated towards absurdism, there is seen in this particular poem in *Eight Books* (هشت کتاب) called “Dang” (دنگ) the excerpt of which is as follows:

Dang..., dang...
 Moments pass.
 What passes, never returns.
 There is a story that will never
 Be started again.
 It is like an unanswerable question
 Is stuck to the cold lip of time.
 I get up quickly.
 To hang, on the wall of this moment
 In which everything has the color of joy,
 Something that will remain [11. P. 37–39].

دنگ...، دنگ...
 لحظه ها میگذرد.
 آن چه بگذشت، نمی آید باز.
 قصه‌ای هست که هرگز دیگر
 نتواند شد آغاز.
 مثل این است که یک پرسش بیپاسخ
 بر لب سرد زمان ماسیده است.
 تند برمی خیزم

تا به دیوار همین لحظه که در آن همه چیز
 برنگ لذت دارد، اویزم
 آنچه می ماند در این جهت به جای

In this poem, Sepehri reaches an epiphany with the sound of the clock. It might not be necessarily positive or about nature, especially because this is written at a time that he was not yet a mystic. He is nonetheless realizing the fleeting of each moment and realizes that those particular moments are connected and if he smiles or touches his lover, those instants would be immortal in time while the rest, like his sorrows and disappointments, would be meaningless and unconnected.

As his theory develops and he becomes a mystic, this epiphany is often associated with nature and seen when no one else but him can see, just like the spider that only Wright could associate with a deeper meaning about nature. This excerpt is from his famous poem “Surah of Watching” (سورة (تماشا) which is a good example of this theme:

We were under a willow.
I picked a leaf from the branch above my head and said:
Open your eyes, do you want a better sign? [12. P. 17–18].

نایر بیلی بودیم
بیرگی از شاخه بالای سرم چیزیم گفتم
چشم را باز کنید، آیتی بهتر از این می خواهد؟

Here in this poem, the fallen leaves of a tree function as a triggering incident. However, it seems that only the speaker is open to such revelation or epiphany. The rest fail to realize the prophecy of this moment.

It is in this moment that the epiphany distinguishes the poet from the rest that sees the leaf and the rose as “natural facts [that] are useless” since they are now related to the poet’s thoughts. A rose is just a rose until intellectually man has perceived that rose is also rose and devotion [13. P. 18]. In other words, we need poets and their moments of epiphany to remind the blind world of the beautiful and meaningful nature that surrounds them. Sepehri’s worldview becomes in his later years “mystical and ‘quantum-based’... in which all beings animate or inanimate” are linked “beyond boundaries... with only an organic whole” [14. P. 205]. This Coleridgean belief in the connectedness of all living copula is seen in Sepehri’s later poetry and is now deeply associating nature with signs pointing to transcendence.

In his poem, “I Am a Muslim” (من مسلمانم), Sepheri takes his philosophy one step further intermixing religion, mysticism, and nature unique to the point that the name of religious rituals and acts are intermingled with the name of the elements within nature. After saying “I am a Muslim” (من مسلمانم), he immediately says, “My qibla is a red rose. My prayer mattress a fountain, my seal of prayer, light, (قبله‌ام یک گل سرخ. جانزارم چشم، مهرم نور) [15. P. 2]. It is not accidental that the moment he testifies to his religion in his poetry, he immediately undergoes an epiphany that combines all elements of his Islamic traditions with nature. He sees religion in a new light, meaningful and no longer a joke, religion becomes nature itself and the organic unity that he believes in brings humans, transcendence, and every single part of nature together, under one harmonious roof – the roof of the endless sky. Although Sepehri takes a step back towards religion and mysticism, his belief in the organic unity and the harmoniousness of nature is similar to Wright’s belief in nature and the universality of every living being inside it. Coleridgean in nature, Sepehri’s and Wright’s epiphanies are closely

associated with the natural world, and the poet's imagination according to them can have visions of the organic unity that many lack.

The incongruity and the insignificance of the subject matter are reflected in Wright's poetry when we see animal subjects or small spiders compared to Sepehri's feeling of sublime after his encounter with mountains, skies, and enormous forces within nature that produce an epiphany in his poetry. Although both poets point to an organic unity at hand in nature, Sepehri claims a harmonious imagery and structure in his poetry that Wright intentionally avoids in his later poetry to reflect the modernist anxieties. Further, nature is seen in the eyes of Sohrab Sepehri, the elements become mystical and religious. He prays in front of the mountain, intermingling religion with nature and transcendence, while Wright's epiphanies bring him back to himself and become psychological when he gets stuck in his spiderweb of thoughts and modernist fears.

The similarities in Wright's poetry are drawn between small elements of nature and the psychological problems of the modern man that he instantly learns the solution to from his objects. Wright's epiphanies become momentary and sudden while Sepehri's epiphanies are more observatory and based on a pause on the objects (elements of nature in his poetry) that trigger those realizations, making Sohrab Sepehri's epiphanies Romantic, and James Wright's modern. Moreover, the organic unity that both of them witness in their poetry and their subject matters of nature are the same despite their different Romantic and modernist approaches to it. The epiphanies in this sense are both Coleridgean, with Wright's modernist epiphanies, and Sohrab Sepehri's Romantic ones.

Conclusion

James Wright and Sohrab Sepehri demonstrate their skills in their powers of observation, imagery, and expression of feeling. In Sepehri's and Wright's poetry, epiphany or a sudden revelation of truth is inspired by a seemingly trivial incident. Although these two poets might not see eye to eye in religious matters, both Sepehri as a mystic and Wright as an atheist believe in nature and in its power to shed light on the organic unity that the world revolves around according to them.

These moments are depicted in their poetries as moments of epiphany when a small insignificant subject matter would strike the eye as it differs

compared to the habitual sight of the background. A particular element of nature that stands out becomes a source of signification, that allows the reader to learn things about different aspects of life and the nature of himself and every humankind in nature as well. In the case of the Modernist epiphanies of Wright, these epiphanies are triggered by incongruous and insignificant objects that cause sudden, momentous reactions that are reflected fragmentarily and in a more chaotic writing style. In the case of Sohrab Sepehri's poems, however, the objects in nature are sacred, they are sublime and often large elements within nature that trigger this feeling. They are often connected to religious and transcendental notions or give a sense of religiosity to the moment of the epiphany. The style is also harmonious and all elements are retrospectively observed over the course of the poem, unlike the fast psychological reactions of the modernist epiphanies.

Although Wright's epiphanies tend to be more modernist and Sepehri's more Romantic, organic unity is the one element that connects these two poets' epiphanies in their encounters with the shared subject matter of nature. These epiphanies remind the poets of the organic unity that brings nature, humankind, and the divine together even though for Wright the world is like a spider web that leads to the nature of humanity while for Sohrab Sepehri the simplified choice of a rose is seen as something so organically united that connects life, the poet, and the transcendental.

References

1. Liebeck, H. & Pollard, E. (2000) *Oxford Paperback Dictionary*. Oxford University Press.
2. Eliade, M. & Adams, C.J. (1987) *The Encyclopedia of Religion*. In 16 vol. Vol. 5. New York: Macmillan Publishing Company.
3. Beja, M. (1971) *Epiphany in the Modern Novel*. Seattle: University of Washington Press.
4. Wiman, C. (1998) Fragments of a Hammer: James Wright. *The Sewanee Review*. 106 (1). pp. 164–172.
5. Mills Jr., R.J. (1964) James Wright's Poetry. *New Chicago Writing and Art*. 17 (2/3). pp. 128–143.
6. Iqbal, F. (2007) I am a Muslim; Religious Implications in Sohrab Sepehri's Poetry. *Ghal-o Maghal* (2007). pp 216–226.
7. Dominguez, C., Saussy, H. & Villanueva, D. (2014) *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. New York: Routledge.
8. Bidney, M. (1997) *Patterns of Epiphany: From Wordsworth to Tolstoy, Pater, and Barrett Browning*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

9. The World's Poetry Archive. (2012) *James Arlington Wright – poems*. [Online] Available from: https://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/james_arlington_wright_2012_5.pdf
10. Maka-Poulain, E. (2015) *Literary Epiphany in the Poetry of W.B. Yeats*. Katowice: University of Silesia in Katowice.
11. Sepehri, S. (2010) Dang. In: Sepehri, S. *Eight Books (Hasht Kétab)*. Gofteman Andisheh Mo'aser. pp. 37–39.
12. Sepehri, S. (2021) Sureh Tamasha. In: Sepehri, S. *Hajm-e Sabz*. [Online] Available from: <https://aftamat.com>
13. Smith, B.L. (1968) *Emersonian Epiphanies in Whitman*. Fresno State College.
14. Alizadeh, N. & Baqinezhad, A. (2010) Intuition, Symbolism and the Poetry of Sohrab Sepehri. *Majaleye Boostan-e Adab* (2010). pp. 201–221.
15. Sepehri, S. (2014) "Seda-e Pa-e Ab". [Online] Available from: zoon.ir

Information about the author:

K. Vakili Robati, master, PhD candidate (Philology), University of Auckland (Auckland, New Zealand). E-mail: Kianavkl97@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Информация об авторе:

Вакили Робати К. – магистр, кандидат PhD (Philology) Университета Окленда (Окленд, Новая Зеландия). E-mail: Kianavkl97@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The article was accepted for publication 28.01.2024.

Статья принята к публикации 28.01.2024.

Научная статья

УДК 82.091+821.161.1+821.581

doi: 10.17223/24099554/21/8

Проблемы изучения творчества и переводов лирики В.А. Жуковского в Китае: 1990-е гг.

Ваньин У

Томский государственный университет, Томск, Россия, 815054635@qq.com

Аннотация. Обозначены основные этапы изучения личности и творчества В.А. Жуковского в Китае. Предметом специального рассмотрения становятся материалы, вышедшие в 1990-х гг. В центре внимания оказываются статья китайского литературоведа Кэбина «Северный Орфей – О вкладе Жуковского в развитие русской поэзии», деятельность Жуковского-критика, получившая отражение в «Истории русской литературной критики», изданной на китайском языке. Подробно анализируются произведения Жуковского из антологии «Русские поэты. Избранные стихотворения». Раскрываются особенности переводческих стратегий Чжан Цаожэня, связанные с передачей внутреннего метасюжета и эстетики жизнестроительства русского поэта.

Ключевые слова: русско-китайские взаимосвязи, Жуковский, русская романтическая лирика, переводческая рецепция, Чжан Цаожэнь, эстетика жизнестроительства

Для цитирования: Ваньин У. Проблемы изучения творчества и переводов лирики В.А. Жуковского в Китае: 1990-е гг. // Имагология и компаративистика. 2024. № 21. С. 158–185. doi: 10.17223/24099554/21/8

Original article

doi: 10.17223/24099554/21/8

Problems of studying the oeuvre and translations of Vasily Zhukovsky's lyrics in China: The 1990s

Wu Wanying

Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, 815054635@qq.com

Abstract. The article dwells on the most important stages of studying the biography and oeuvre of Vasily Zhukovsky in China, with the focus on the 1990s. The reception of Zhukovsky's oeuvre in China is reconstructed through the reference to the article "Northern Orpheus – On Zhukovsky's Contribution to the Development of Russian Poetry" by the famous Slavist Cabin (1990), the translation of the poems from the anthology "Russian Poets. Selected Poems" (1992), the reflection on Zhukovsky's activity as a critic in the "History of Russian Literary Criticism" published in Chinese (1999). Special attention is given to the translations of Zhukovsky's poems "Friendship", "The Ring of the Soul-Maiden", "The Charm of Days Gone By", "Spring Feeling", "March 9, 1823", included in the above-mentioned anthology. The very choice of these works allows presenting Zhukovsky to the Chinese reader as an author of landscape and love song-based lyrics and as a master of allegorical, natural philosophical and self-psychological poetry. The analysis raises the question of the evolution of Zhukovsky as a poet and the peculiarities of Zhang Caoren's translation strategy. The article analyzes the poetics of the translated poems, their correlation with the figurative and genre system of Russian romanticism, and the peculiarities of their reception by the Chinese reader. In general, we can say that Zhang Caoren's translation of Zhukovsky's poems aims at a fairly complete rendering of Zhukovsky's texts. The main difference from previous translators, however, lies primarily in the specific interpretation of Zhukovsky's works. Zhang Caoren seeks to reveal both external and internal psychological subject of Zhukovsky's lyrics. Zhang Caoren emphasizes the life-building aesthetics of Zhukovsky's poetry, based on the interrelation and complementary unity of his aesthetic and behavioral texts, which represents a new stage in the reception of Zhukovsky's work in China. The inner plot of Zhukovsky's poems in the Chinese anthology is built up through an appeal to the image of friendship, the inclusion of the lyrical hero in the process of creative self-determination, the use of motifs of lost love and revitalizing memory, the reflection of the lyrical self in the face of nature and death – all this reveals the autobiographical basis of Zhukovsky's lyrics, his artistic philosophy of life and creativity. Zhang Caoren has managed to reflect the aesthetic features of Zhukovsky's lyricism,

dating back to the folklore song, and convey the external and internal leitmotif and melody of his lyrics, self-reflexivity and self-psychologism, its characteristic themes, motifs and images. At the same time, Zhukovsky's generalized-psychological imagery and vocabulary in translation become more concrete and detailed, aimed at visual-emotional perception of the artistic text. Zhang Caoren's translations of Zhukovsky's poems are perceived as the basis for the formation of the text of Russian literature in China in the late 20th century.

Keywords: Russian-Chinese relations, Zhukovsky, Russian romantic lyrics, translation reception, Zhang Caoren, aesthetics of life-building

For citation: Wu Wanying. (2024) Problems of studying the oeuvre and translations of Vasily Zhukovsky's lyrics in China: The 1990s. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 21. pp. 158–185. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/21/8

История изучения русской литературы и ее переводов в Китае насчитывает более столетия. Она начинается с переводов трех басен И.А. Крылова на китайский язык в 1900 г. и сокращенного перевода «Капитанской дочки» А.С. Пушкина в 1903 г. [1]. Одним из первых переводчиков русской литературы стал известный писатель, основоположник современной китайской словесности Лу Синь (1881–1936). В период 1900–1960-х гг. русская литература по количеству переведенных произведений занимала ведущее место в Китае, что объяснялось как характером русско-китайских литературных и культурных взаимосвязей, так и формирующейся социалистической идеологией двух стран [2. С. 51, 52]. В это же время в Китае сложилась традиция биографического и тематического подхода к изучению творчества ведущих русских писателей, осмыслению эстетических законов преемственности в отечественном историко-литературном процессе [3. С. 112, 116]. В этой связи кажется вполне закономерным возникший в китайской культуре интерес к личности и творчеству В.А. Жуковского.

Первое обращение к поэзии Жуковского в Китае относится к середине XX в. В это время, в 1954 г., китайскими переводчиками Цзян Лу (1920–2022) и Сунь Вэем (1917–2014) была переведена хрестоматия по русской литературе, в первый том которой вошли четыре произведения Жуковского: элегия «Сельское кладбище», «Певец во стане русских воинов», баллада «Светлана», стихотворение «Море» [4. С. 213–219]. Знакомство китайского читателя с лирикой «первого русского романика» началось именно с этих стихотворений. С появлением

данной хрестоматии связано начало формирования целостного текста русской литературы в Китае, основу которого составила поэзия и проза авторов XVIII–XIX вв.: М.В. Ломоносова, Г.Р. Державина, Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, А.И. Герцена, А.Н. Островского, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова и др.

В 1958 г. в Китае вышел труд под названием «Классики русской литературы» [5]. Он представлял собой перевод книги «Классики русской литературы: критико-биографические очерки», изданной под редакцией Л.И. Тимофеева в 1953 г. [6]. Творческая биография Жуковского, представленная в этом издании, была переведена на китайский язык известной слависткой Сюй Чжифан (1932–2022). Данная книга отразила интерес китайской литературы и культуры к русской классической литературе, в частности к романтической лирике первой трети XIX в., ее типологии и жанровой системе.

Второй этап в рецепции творчества Жуковского в Китае приходится на 1980-е гг. В этот период появляется статья Чжан Вэйминя «Краткое рассмотрение творчества Жуковского и ранней русской романтической литературы» (1981), в которой исследуется генезис русской романтической лирики и анализируются элегия поэта «Вечер», стихотворения «Таинственный посетитель», «Море», баллады «Светлана» и «Эолова арфа» [7]. Спустя год выходит статья исследователя Лу Куния «Жуковский и Пушкин» (1982), посвященная влиянию лирики Жуковского на становление поэтической системы Пушкина и формирование «школы гармонической точности» в русской поэзии первой трети XIX в. [8. С. 113]. В 1984 г. переводчик и исследователь русской литературы Цинь Дежу публикует статью «Жуковский и его “Певец во стане русских воинов”». В ней автор рассматривает «Певца во стане русских воинов» как образец русской патриотической лирики, явившейся откликом на события Отечественной войны 1812 г. [9. С. 21]. В 1985 г. впервые отдельным изданием вышли «Избранные стихотворения» В.А. Жуковского на китайском языке [10]. В сборник вошли такие произведения русского поэта-романтика, как элегии «Сельское кладбище» и «Вечер», «Певец во стане русских воинов», стихотворения «Море», «Близость весны», «Таинственный посетитель», баллады «Людмила», «Светлана» и старинная повесть в двух балладах «Двенадцать спящих дев». Во вступительной статье к этому

сборнику переводчицы и исследовательницы русской литературы в Китае Хуан Чэнлай (р. 1925) и Цзинь Лючунь (р. 1931) писали о использовании Жуковским разнообразных интонаций для передачи внутреннего мира героев и приеме психологического параллелизма, основанного на соотношении ярких картин природы и пейзажей человеческой души [10. С. II]. Избранные стихотворения Жуковского, опубликованные в этом сборнике, позволили создать системное представление о его поэтической системе, осмыслить своеобразие тематической, образной и жанровой структуры его лирики, поставить вопрос об эволюции творчества поэта, определить его место в истории русского и западноевропейского романтизма.

Третий этап, связанный с восприятием и переводами произведений Жуковского в Китае, относится к 1990-м гг. В это время из печати выходит статья известного китайского исследователя русской и зарубежной литературы Кэбина (настоящее имя Цзян Цзэян), посвященная творчеству Жуковского, под названием «Северный Орфей – О вкладе Жуковского в развитие русской поэзии». В ней автор говорит о том, что Жуковский «играет связующую роль в истории развития русской поэзии» [11. С. 93]. Впитав традиции западноевропейской и отечественной сентименталистской поэзии, Жуковский заложил основы русской романтической литературы. Его психологическая лирика во многом подготовила возникновение философской, гражданской и психологической поэзии Пушкина.

Далее автор анализирует вклад Жуковского в развитие русской поэзии в нескольких аспектах. Прежде всего он отмечает переход в поэзии «первого русского романтика» «от изображения внешнего мира к выражению внутренних эмоций» лирического героя. Кэбин пишет: «Жуковский открыл для русской поэзии новый мир – мир эмоций» [11. С. 95], направленный на передачу сложного внутреннего состояния современного человека, на его рефлексию и самоанализ. Отзвуки этих эмоций встречаются как в переводных («Сельское кладбище»), так и в оригинальных («Вечер», «Море», «Таинственный посетитель») произведениях поэта. В каждом из названных стихотворений внешний мир преломляется сквозь призму разнообразных психологических эмоций, настроений, состояний. Затем Кэбин говорит о том, что персонажи баллад и стихотворных повестей Жуковского изображаются как бы в тройной проекции: через внешнее описание, внутреннюю

характеристику и речь героев, что сообщает им психологическую достоверность и эстетическую завершенность, как, например, в старинной повести в двух балладах «Двенадцать спящих дев» [11. С. 97]. Также исследователь отмечает, что в поэзии Жуковского встречается описание бытовых сцен («Громобой», «Вадим»), народных обычаев («Светлана»), исторических событий («Певец во стане русских воинов»), выразительных пейзажей как основы для изображения национальных мирообразов в его творчестве [11. С. 97]. Наконец, Кэбин говорит об особенностях поэтического языка русского автора, который значительно обогатил ритмы русской поэзии, передал музыкальное звучание поэтической речи, благодаря чему эстетическая ценность его лирики «намного превышает ценность стихов всех предшествующих русских поэтов» [11. С. 101]. Подводя итог, китайский славист отмечает определенную политическую индифферентность его поэзии и в то же время высоко оценивает глубину выражения «спонтанных чувств» и «внутренних эмоций», присущих его героям. В целом же творчество Жуковского относится им к школе «чистого искусства» [11. С. 101].

В 1999 г. в Шанхае была издана «История русской литературной критики» [12] под общей редакцией известного китайского слависта и переводчика Лю Нин (1931–2009). В этом труде представлен процесс становления и эволюции русской литературной критики начиная с XVIII в. и по 1930-е гг., рассмотренный в тесной связи с теорией и историей русской литературы. В нем подробно исследуются возникновение и развитие отдельных литературных направлений, школ и объединений в данный период, раскрыты основные особенности, проблематика и этапы развития русского литературоведения.

Третья глава этой книги называется «Романтическая литературная критика», а первый ее раздел – «Ранняя романтическая литературная критика (Жуковский)». Здесь отмечается, что русские писатели-романтики вышли из школы Карамзина и что карамзинский сентиментализм подготовил почву для возникновения романтизма в России. Автор монографии считает Жуковского основоположником русской романтической литературы и самым ярким ее представителем. По его мнению, творческая и критическая деятельность Жуковского соотносится с первым этапом развития романтизма в России.

Раздел открывается кратким очерком о жизни поэта, затем отмечается, что его литературно-критическая деятельность началась в 1808 г.,

в период руководства журналом «Вестник Европы». Дальнейшее становление Жуковского-критика, как отмечает автор этого раздела Сюй Юйцинь, оказывается тесно связанным с литературным обществом «Арзамас», с той эстетической полемикой, которую вели арзамасцы с писателями-классиками, представителями другого литературного общества – «Беседа любителей русского слова», отстаивая поэтические принципы романтизма и активно разрабатывая ведущие жанры романтической лирики: элегию и балладу.

Как пишет Сюй Юйцинь, Жуковский одним из первых в русской романтической критике поставил вопрос об эстетической природе искусства, о роли фантазии и воображения в творческом акте. Поэт считал, что человеческое сознание способно отражать внешний мир, подобно зеркалу, однако впечатления и ощущения, получаемые индивидами извне, сильно различаются благодаря их воображению [12. С. 59]. Также важная роль отводится Жуковским нравственной составляющей искусства и его влиянию на воспитание общества. В самом же литературном произведении, по мнению Жуковского, важно достоверно изобразить внутреннюю жизнь человека, показать борьбу добра и зла в его сердце, передать сложные эмоции через столкновение различных характеров [12. С. 60]. Романтический эстетический идеал, которому следует русский поэт, связан с раскрытием красоты, присущей и в быстро изменяющейся жизни, и в смятении духа, и в различных странных явлениях, полных таинственных смыслов [12. С. 60].

Сюй Юйцинь подробно останавливается на рассмотрении статьи Жуковского «О критике», которая, как известно, впервые увидела свет на страницах журнала «Вестник Европы» (1809, № 21) и которая важна как опыт авторской рефлексии русского поэта по поводу зарождающейся романтической литературы и собственного творчества. В ней Жуковский раскрывает понимание критики как «способа формирования общественного мнения, эстетического и нравственного совершенствования читателя» и излагает свои принципы истинной критики [13. С. 393]. Основные положения этой статьи, связанные с объективной оценкой произведения искусства, раскрытием особенностей художественного восприятия мира разбираемого автора, соединением эстетического и нравственного подходов, становятся предметом специального рассмотрения в китайском издании «Истории русской литературной критики» [12. С. 61]. В этой же работе Сюй Юйцинь подчеркивает, что

в своем творчестве русский поэт также уделяет большое внимание изучению западноевропейской эстетики. Несмотря на глубокое влияние на него западноевропейского романтизма, прежде всего немецкого, его поэтическое творчество и критическая теория остаются вполне оригинальными [12. С. 63].

Итак, интерес к Жуковскому-критику формирует целостный облик русского поэта в современном китайском литературоведении. В его творчестве преломляются важнейшие особенности российского литературного процесса первой трети XIX в., включая работу в журнале «Вестник Европы» (1808–1810), деятельность в литературном обществе «Арзамас», выработку принципов «гармонической точности» в русской поэзии, становление жанров баллады, элегии, послания, песни, медитативной лирики в русской романтической литературе.

Предметом подробного рассмотрения в данной статье является антология «Русские поэты. Избранные стихотворения» [14], изданная в Шанхае в 1992 г. Она включает в себя более 500 произведений 184 русских поэтов XVIII, XIX и XX вв. (до Октябрьской революции). В антологию вошли стихотворения А.Д. Кантемира, В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова, А.А. Ахматовой, А.А. Блока, С.А. Есенина и др. Каждой публикации предшествуют небольшая биографическая справка о поэте и общие сведения о его творчестве. Переводчиком антологии является известный в Китае славист Чжан Цаожэнь (р. 1928; настоящее имя Чжан Чаожэнь).

В антологию вошли следующие стихотворения Жуковского: «Дружба», «Вечер», «Песня» («Кольцо души девицы»), «Весеннее чувство», «Песня» («Минувших дней очарованье»), «Море (Элегия)», «9 марта 1823». Сам выбор данных произведений позволяет представить китайскому читателю Жуковского как автора пейзажной и любовной лирики, возникшей на песенной основе, и как мастера аллегорической, натуралистической и автопсихологической поэзии. При анализе этих стихотворений правомерно поставить вопрос об эволюции Жуковского-поэта и об особенностях переводческой стратегии Чжан Цаожэнь.

Обратимся к переводу стихотворения «Дружба» (1805). Как установлено исследователями, оно является вольным переводом произведения известного франко-немецкого поэта, баснописца, переводчика

Готлиба Конрада Пфеффеля (1736–1809) “Das Epheu” («Плющ») [15]. Написанное Пфеффелем в традициях сентименталистской аллегорической поэзии, это стихотворение в переводе Жуковского претерпело некоторые изменения. Название «Дружба» оказывается тесно связано в этот период с философией дружбы русского поэта, его деятельностью в Дружеском литературном обществе, его дневниками записями. Так, например, в дневнике от 13 июня 1805 г. поэт говорит о своей провиденциальной философии, важнейшей частью которой является дружба: «...дружба, искренняя привязанность к моим близким друзьям и, наконец, <...> удовольствие некоторых умеренных благодеяний – вот все мои требования от Провидения!» [16. Т. 13. С. 14]. Стиль перевода Жуковским этого стихотворения восходит к возвышенной и торжественной традиции одической поэзии [17].

Известно, что черновой перевод Жуковского из Пфеффеля был выполнен им непосредственно на странице 180 второй части «Поэтических опытов» западноевропейского поэта, изданных в восьми частях в 1802–1805 гг. [18] и сохранившихся в библиотеке поэта в Томске [17]. Впервые же «Дружба» в окончательном варианте была напечатана во второй части «Стихотворений Василия Жуковского» (1816). Исследователи считают перевод Жуковского вольным, в нем шестистопный ямб с перекрестной рифмой в оригинале становится в русском варианте разностопным разговорным ямбом с опоясывающей рифмой [19. С. 51]. Изменение русским автором названия стихотворения: неодушевленного существительного «Плющ» на абстрактное «Дружба», относящееся к области человеческих отношений и иносказательно используемое для характеристики неодушевленных предметов, раскрывает семантическую двуплановость произведения, что является основным признаком жанра басни. Важно отметить, что изображенная в первых трех стихах у Жуковского картина воспринимается как символ, знак определенных человеческих отношений, последний же, четвертый стих прочитывается как мораль, наиболее полно соответствующая немецкому тексту и в то же время более лаконично и эмоционально, чем в оригинале, передающая основную мысль [19. С. 51–52].

Характерно, что в том же 1805 г. Жуковский переводит из Пфеффеля стихотворения «Моя тайна», «Брутова смерть», «Милосердие», <«Антитатия»>, а в последний раз обращается к его произведениям в 1828 г., переведя его басню «Звезда и комета». В целом же при

переводе Жуковским произведений Пфеффеля от 1800-х к концу 1820-х гг. отмечается тенденция к психологизации лирического рассказа и соотнесении его с обстоятельствами окружающей поэта действительности [19. С. 59].

Сравнивая перевод Жуковского из Пфеффеля «Дружба» и перевод этого же стихотворения Чжан Цаоженем, можно отметить, что в обоих случаях это дословный перевод. Важнейшая особенность стихотворения Жуковского видится в том, что в нем используется только один глагол «лежал» и три глагольные формы: одно деепричастие «скатившись» и два страдательных причастия «разбитый», «обвитый». Для русского поэта важно было передать контраст динамики и статики и пространственной вертикали: «горной высоты» и «праха», что усиливало эмоциональное впечатление от прочитанного, а также ввести в текст упоминание славянского божества Перуна. Ср.:

Скатившись с горной высоты,
Лежал на прахе дуб, перунами разбитый;
А с ним и гибкий плющ, кругом его обвитый [16. Т. 1. С. 67].

В китайском переводе используются два глагола, встречающиеся в одном стихе: «скатился с гор и лег в прах», два причастия: «расколотый молнией» и «обвивающий дерево», что акцентирует внимание переводчика в большей мере на противопоставлении движения и покоя и на длящемся действии, которое передается в том числе наличием в конце третьего стиха многоточия. Ср.:

Текст на китайском языке	Перевод с китайского
友谊 一棵被闪电劈断的栎树。 从高山上滚下来,倒卧在尘土里; 和它一起的还有缠绕在树身上的柔弱 的长春藤... [14. С. 151]	Дружба Дуб, расколотый молнией, Скатился с гор и лег в прах; А вместе с ним и хрупкий плющ, об- вивающий дерево...

Чжан Цаожень включает в перевод нейтральное слово «молния», в третьем стихе заменяет «дуб» «деревом», что придает всей басне более обобщенный смысл. Поскольку «дуб» в китайском языке относится к существительным мужского рода, а «плющ» – женского, то сам образ дружбы в китайском переводе приобретает гендерную семантику. Наконец, вместо заключительного стиха Жуковского

«О Дружба, это ты!», в котором главный акцент сделан на семантической двуплановости басни, китайский переводчик завершает стихотворение словами «Ах, это дружба!», передающими в большей степени эмоциональное состояние лирического повествователя. Также важно отметить, что в переводе оказываются созвучными 2-й и 4-й стихи, раскрывающие перекрестный тип рифмовки.

Одна из самых известных песен Жуковского «Кольцо души-девицы» была написана в 1817 г. и впервые опубликована в № 1 сборника «Fur wenige. Для немногих» за 1818 г. Как установлено исследователями, эта песня является переложением стихотворения «Утонувшее кольцо. Подражание литовской» («Der versunkene Brautring. Litthawisch», 1808) немецкого поэта Г.Ф.М. фон Шенкендорфа (1783–1817), который заимствовал его из сборника И.Г. Гердера «Голоса народов в песнях» (1807). Гердер же, в свою очередь, обратился к данной песне как яркому образцу литовской фольклорной поэзии. Можно сказать, что в песне Жуковского, созданной через посредничество Шенкендорфа и Гердера, воспроизводится мотив утерянного кольца как выражения размолвки между женихом и невестой, как поэтической аллегории утраченной любви [20. С. 327]. Сборник «Для немногих», где впервые увидело свет данное стихотворение, был составлен таким образом, что в нем параллельно печатались оригинальные и переводные тексты, которые «выявляли лицо Жуковского-переводчика», формировали «жанрово-стилевые и тематические подборки», намечали психологию и социологию читательской рецепции [21. С. 417].

Песенное начало, присутствующее в этом стихотворении, составляет доминирующую основу лиризма «первого русского романтика». По мнению И.М. Семенко, анализу, расчленению, детализации русский поэт предпочитает суммарное изображение чувства, скрытую эмоциональность, использование семантической многозначности слова и соответствующего поэтического контекста. «Тип лирической эмоциональности в поэзии Жуковского родствен музыке», зачастую лиризм Жуковского – «лиризм песенного типа» [22. С. 82, 86]. Как известно, впоследствии эта песня Жуковского была положена на музыку композитором А.А. Алябьевым (1787–1851).

Песенное лирическое начало сохраняется и в китайском переводе. Оно связано с многократным упоминанием образов кольца и моря, использованием лексического повтора и элементов поэтического

диалога, передачей скрытой эмоциональности через употребление выразительных эпитетов, раскрытием контрастных состояний, созданием аллегорической образности, связанной с сопряжением двух планов изображения: потери кольца как потери любви.

Стихотворение Жуковского включает в себя девять четверостиший, в китайском переводе всего четыре четверостишия, которые соответствуют первым четырем строфам песни русского поэта. Сравним третью и четвертую строфы в песне Жуковского и в переводе Чжан Цаожэнь:

«Кольцо души-девицы»	Текст на китайском языке	Перевод с китайского
Не в добрый час я невод Стал в море полоскать; Кольцо юркнуло в воду; Искал... но где сыскать! [16. Т. 2. С. 69]	在一个不祥的时刻 · 我在大海里撒网 · 戒指滑到了水中， 去寻找 那只是妄想 [14. С. 158]	В зловещий миг Я вывожу сеть мою в море; Кольцо соскользнуло в воду, Искал... недостижимо!

В переводе вместо выражения «не в добрый час» используется словосочетание «зловещий миг», создающее более эмоциональный, «рековой» образ времени, противопоставляющий «час» и «миг» и передающий тревожные предчувствия лирического героя. В переводе так же, как и в оригинале, присутствует эмоциональный синтаксис: многоточие, восклицательные предложения. В четвертой строфе у русского поэта встречаются лексический повтор («с тех пор»), три предложения с восклицательной интонацией, семантическая аллегорическая двуплановость, раскрывающая утрату любви и счастья через изображение лежащего на дне моря обручального кольца. В переводе этой строфы, которая в китайском тексте является заключительной, переводчик сохраняет основные особенности оригинала: лексический повтор («отныне»), восклицательные предложения, аллегорическую об разность. Ср.:

«Кольцо души-девицы»	Текст на китайском языке	Перевод с китайского
С тех пор мы как чужие, Приду к ней – не глядит, С тех пор мое веселье На дне морском лежит. [16. Т. 2. С. 69]	从此我们就象陌路人！ 我去看她——她不理！ 从此我的欢乐 也沉入了海底！ [14. С. 158]	Отныне мы как чужие! Я к ней – она проигнорировала! Отныне моя радость Тоже опустилась на дно моря!

В стихотворении Жуковского используется трехстопный ямб, как и в немецком оригинале, и рифмуются четные стихи во всех строфах, кроме шестой, в которой рифмуются как четные, так и нечетные стихи.

Отказ Чжан Цаожэня от перевода заключительных пяти строф песни Жуковского объясняется, на наш взгляд, семантической и эстетической завершенностью данного фрагмента и его эквивалентностью всему стихотворению, соответствием переведенного фрагмента целому. Неслучайно песня Жуковского композиционно четко делится на две части, при этом вторая часть в ней прочитывается как дальнейшее развитие темы возвращения утраченной любви.

Данное стихотворение, как уже отмечалось, относится к жанру литературной песни наряду с такими произведениями поэта, как «Когда я был любим» (1806), «Мой друг, хранитель-ангел мой» (1808), «О милый друг! теперь с тобою радость!» (1811), «Где фиалка, мой цветок» (1815), «Минувших дней очарованье» (1818), «Розы расцветают» (1820), «К востоку, все к востоку» (1820), «Отымают наши радости» (1820) и др. Содержание их, как правило, связано с утратой любви, счастья, юности [23. С. 161]. Литературная песня, как известно, глубинно связана с музыкальным началом, с возможностью раскрытия в ней «внутреннего человека», его включенности в природу, с возможностью суггестивного воздействия текста на читателя. Для Жуковского жанр песни также становится «своеобразной лабораторией по разработке русского мелодического стиха» и способом передачи национального колорита в романтической лирике [24. С. 8].

В этой же антологии опубликована другая песня Жуковского «Минувших дней очарованье» (1818). Впервые она была напечатана в журнале «Сын отечества» за 1821 г. с заглавием: «Прежняя жизнь». Адресатом песни является Екатерина Федоровна Вадковская, в замужестве Кривцова (1776–1861), племянница умершей 20 июля 1817 г. А.И. Плещеевой, хозяйки имения Большая Чернь, в котором часто бывал Жуковский. Также эта песня встречается в письме поэта к А.П. Елагиной от ноября 1818 г. Посыпая ей стихотворение, автор раскрывает историю его создания и одновременно комментирует его. Он пишет: «...вот Вам стихи, произведение минуты, мимопролетевшей... <...> и воспоминание, и прошедшее – не что иное, как сон, который следа не оставляет, который действует только до тех пор, пока длится...» [16. Т. 16. С. 38].

В центре этого стихотворения находится образ переживаемого времени, воскресшей «милой старины». Мотив оживотворяющего воспоминания раскрывается через рефлексию лирического героя, переданную мелодикой стихов с вопросительной интонацией, лексическим повтором («дни», «опять», «мечта», «душа», «край»), анафорой («зачем», «могу ль», «там»). Слова, выделенные в тексте курсивом («святое Прежде», «Могу ль сказать: живи надежде?», «Скажу ль тому, что было: будь?», «Там есть один жилец безгласный») раскрывают лирическую философию поэта, связанную с восприятием минувшего как автобиографического и эстетического начала в его творчестве в их взаимодополняющем единстве, как многократно переживаемого чувства минувшего, прошедшего, выступающего лейтмотивной основой его поэзии, как поэтическую формулу «вечного возвращения». В этой песне образ «святого Прежде» получает акустическую и визуальную наполненность: «Шепнул душе привет бывалой», «И зrimо ей минуту стало // Незримое с давнишних пор». В целом же «песенная стихия выступала как форма непосредственного выражения лиризма» [25. С. 107] в творчестве «первого русского романтика», а сам жанр литературной песни был связан с установкой на музыкальную выразительность, использование характерной звукописи, особой композиции (куплетное построение, рефрины), «музыки языка» [22. С. 87].

В оригинале песня разделена на три октавы, в китайском же переводе используется шесть четверостиший. При этом в переводе сохраняются количество предложений с вопросительной интонацией, лексический повтор, перекрестная рифма, анафора. При переводе Чжан Цаожэн часто использует описательные конструкции. Сравним первые два стиха из песни Жуковского с переводом их на китайский язык:

«Минувших дней очарованье»	Текст на китайском языке	Перевод с китайского
Минувших дней очарованье, Зачем опять воскресло ты? [16. Т. 2. С. 103]	迷人的往昔的日子, 你为何又在我心中苏醒? [14. С. 161]	Очаровательные былые дни, Почему снова просыпается в моем сердце?

В целом сохраняя мелодику оригинала, переводчик отказывается в первом стихе от инверсии и использует вместо существительного «очарование» конструкцию с образованным от него прилагательным: «Очаровательные былые дни». Глагол же совершенного вида прошед-

шего времени «воскресло» переводится словосочетанием «просыпается в моем сердце», привнося в стихотворение необходимую конкретику. Стремление к большей конкретизации наблюдается и при переводе заключительных стихов первой октавы:

«Минувших дней очарованье»	Текст на китайском языке	Перевод с китайского
И зrimо ей в минуту стало Незримое с давнишних пор [16. Т. 2. С. 107]	很久以前早就看不见的东西 顷刻间又在我眼前闪亮。 [14. С. 161]	Что-то давно невиданное Мгновенно снова засияло перед моими глазами

В переводе прилагательное «незримое» заменяется на словосочетание «давно невиданное», а однокоренное ему краткое прилагательное «зrimо» переводится как «снова засияло перед моими глазами». Неслучайно визуальная образность этого стиха и у Жуковского, и у Чжан Цаожэня подчеркивается семантикой зрения, глаз.

Также важно отметить, что слова-образы, выделенные в песне Жуковского курсивом, соответственно переводятся как «святое прошлое», «сохранить надежду навеки», «могу ль вернуть вещи из прошлого», «там только один безмолвный житель» и не выделяются курсивом. В семантическом отношении эти выражения равнозначны оригиналу, однако акцентировки внутреннего биографического подтекста стихотворения в переводе не происходит. В то же время в песнях Жуковского как музыкально-литературном жанре музыкальная образность создается строгой симметрией формы, метроритмическим единством, гармоничным сочетанием разносложных метров, многообразием повторов, интонационной акцентуацией смысловых кульминаций, звукописью [26. С. 61]. Тенденция к передаче этой образности присутствует и в переводе песен русского поэта на китайский язык.

Еще одно стихотворение Жуковского из этой антологии «Весеннее чувство» было написано в 1816 г. и впервые опубликовано в журнале «Соревнователь просвещения и благотворения» в 1821 г. Как известно, полный текст этого стихотворения встречается в дерптском письме поэта к А.П. Киреевской (Елагиной) от 7 ноября 1816 г. В нем Жуковский пишет: «Я опять пишу и пишу! Так же, как в Долбине» [16. Т. 15. С. 509]. Затем автор приводит стихотворение «Там небеса и воды ясны!», оканчивающееся стихами: «Казалось сердцу и очам – // Все там!». И далее говорит: «Но Воейков не любит моего там. Да

уже и слишком много его в моих стихах! А как без него обойтись? Кстати, *о там!* Вот еще песнь, написанная мною по просьбе на данный голос» [16. Т. 15. С. 510]. И далее следует текст «Весеннего чувства». Показательно, что автор дает этому стихотворению жанровое определение – «песнь». Здесь, вероятно, имеется в виду, что оно было написано на мелодию дерптского композитора А.Г. фон Вейрауха (1778–1865), впоследствии переведено на немецкий язык и вошло в один из сборников немецких песен этого композитора [27. С. 453]. Можно сказать, что стихотворение «Весеннее чувство» было создано в рамках совместного творчества в области песенной культуры Жуковского и Вейрауха [28. С. 16]. Позднее это стихотворение было положено на музыку композитором А. Рубинштейном.

В нем в полной мере воплотилась художественная философия «весеннего чувства», в основе которой лежит описание весеннего преображения природы и души лирического героя через экзистенциальное переживание бесконечного [29. С. 127]. Важно отметить, что образ весны у русского поэта описывается в ее соотношении с живописными пейзажами и раскрывает «архетипическую связь с темой сотворения мира», который весной каждый раз как бы созидается заново [30. С. 84]. Сюжетная динамика этого стихотворения связана с изображением внешнего природного мира, который преломляется через рефлексию лирического «я», соединяющую земной и небесный миры, сближающую «милый голос старины» и «очарованное *Там*». По замечанию И.М. Семенко, в этом произведении «песенная плавность ритма придает вопросительной интонации лиричность» [22. С. 113]. Также лирическая основа стихотворения передается через использование обращений, лексических и синтаксических повторов, анафоры и эмотивной лексики. Ср.:

Легкий, легкий ветерок,
Что так сладко, тихо веешь?
Что играешь, что светлеешь,
Очарованный поток? [16. Т. 2. С. 30]

Благодаря использованию этих приемов автору удается передать образ циклического времени с его «сменяющейся неизменностью» и соотносимой с ней непрерывной «трансформацией лирического переживания» [31. С. 93].

Философия «весеннего чувства», представленная в этом стихотворении, составляет основу текста «времена года» в поэзии Жуковского и воспринимается в единстве с такими произведениями поэта, как замысел описательной поэмы «Весна», баллада «Светлана» (1813), стихотворений «Ноябрь, зимы посол, подчас лихой старик» (1814), «Летний вечер» (1818), «Близость весны» (1820), «Подробный отчет о луне» (1820), «Приход весны» (1831), «Жаворонок» (1851) и др. [32].

При переводе этого стихотворения на китайский язык в целом верно воспроизводится его образная, лексико-семантическая, интонационная структура. Вместе с тем переводной текст отличается большей конкретизацией в изображении картин весенней природы, раскрывающейся, в частности, через акцентированную визуализацию образов. Ср.:

«Весенное чувство»	Текст на китайском языке	Перевод с китайского
Я смотрю на небеса...	我举目凝望着蓝天.....	Я смотрю на голубое небо...
Облака, летя, сияют	天空漂浮着闪光的白云 .	По небу плынут блестящие
И, сияя, улетают	它闪着光飞去了 .	белые облака,
За далекие леса	飞过遥远的森林。	Они улетели, ярко сияя,
[16. Т. 2. С. 31].	[14. С. 157]	Улетая, через дальний лес.

В оригинале взгляд лирического «я» направлен с земли на небо и далее к линии горизонта («далекие леса»), в результате чего происходит пересечение пространственной вертикали и горизонтали, небесного и земного миров. Глагол настоящего времени «смотрю» связан с визуальной семантикой, также он передает процессуальность действия, подчеркнутую в том числе использованием многоточия в конце стиха. Образ небес лишен здесь какой-либо конкретной и эмоциональной характеристики. Стремительность движения облаков маркируется однокоренными словами: деепричастием «летя» и глаголом «улетают», которые воспринимаются как аналог лексического повтора, широко используемого в песенной лирической традиции. Световая гамма облаков раскрывается через использование тоже однокоренных слов: глагола «сияют» и деепричастия «сияя». В переводе этого фрагмента делается акцент на цветовой семантике весеннего пейзажа: «голубое небо», «белые облака», что вызывает визуальные ассоциации у читателя. Также здесь присутствуют лексический («улетели», «улетая») и семантический («блестящие облака», «сияя») повторы.

Параллелизм природного и антропологического миров, характерный для песни, раскрывается и в переводе, и в оригинале через образы ветерка, потока, облаков, с одной стороны, и образы души, «знакомой вести», «голоса старины» – с другой. Обращение к этому приему получает отражение и в характере использования рифмы: охватной (опоясывающей) у Жуковского и перекрестной в переводе, выполняя эвфоническую и организующую роль в строфической композиции этого стихотворения [33. С. 290].

Ключевые для русского поэта метафоры, встречающиеся в этом стихотворении: «милый голос старины», «птичка, странник поднебесный», «очарованное Там», – в переводе звучат так: «дружелюбный голос прошлого», «высокогорный странник – птичка», «очаровательная территория». Присутствующая у Жуковского интимная автобиографическая семантика не получает адекватного воплощения в переводе на китайский язык. Используемые в переводе образы имеют, скорее, общеэстетический смысл, соотносимый с общими поэтическими формулами русской романтической лирики 1810-х гг.

В переводе изменяется и номинация стихотворения. «Весеннее чувство» Жуковского получает название «Весенние размышления». И это принципиально. Автопсихологические эмоции лирического субъекта, соединенные с поэтической рефлексией в русском тексте, при переводе получают семантическую трансформацию. В центре оказывается сознание лирического «я», подчиняющее чувство восприятия пробуждающейся природы художественной аналитике. Например, первые два стиха русского текста («Легкий, легкий ветерок, // Что так сладко, тихо веешь?») в дословном переводе звучат так: «Легкий, легкий ветерок, // Почему ты дуешь так легко и сладко?». Используемые в переводе два эпитета «легко» и «сладко» связаны с олицетворением природы, с акцентуацией прямого параллелизма между природным и антропологическим мирами, усиленного тройным лексическим повтором («легкий», «легкий», «легко»), отражающим большую внутреннюю лейтмотивность переводимого текста, и мелодикой стиха, переданной через использование предложения с вопросительной интонацией. Внутренняя лейтмотивность как прием, усиливающий передачу авторской рефлексии в контексте отдельной строфы, используется и при переводе следующего отрывка. Ср.:

«Весеннее чувство»	Текст на китайском языке	Перевод с китайского
Чем опять душа полна? Что опять в ней пробудилось? Что с тобой к ней возвращалось, Перелетная весна? [16. Т. 2. С. 30]	心中又充满什么感情? 是什么又在心中苏醒? 行踪飘忽的春天? 你把什么带进了我的心? [14. С. 157]	Какими чувствами наполнено сердце? Что снова просыпается в сердце? Неуловимая весна, Что ты принесла в мое сердце?

Встречающиеся у Жуковского анафора, лексический повтор, обращение передаются в переводе через внутреннюю лейтмотивность, связанную с трижды повторяющимся в этом отрывке образом сердца, через обращение, а также через использование трех стихов с вопросительной интонацией. В целом же следует сказать, что яркие аллитерации «Весеннего чувства» у русского поэта, усиленные рифмой, вместе с лексическими и синтаксическими повторами и создают те эмоциональные волны, в которых начинаются знаменитые метаморфозы поэтического слова Жуковского [34. С. 415]. Эквивалентность этим приемам, используемым Жуковским-лириком, наблюдается и в переводе данного стихотворения на китайский язык.

Завершает подборку произведений Жуковского, напечатанных в данной антологии, стихотворение «19 марта 1823»¹. Оно является откликом Жуковского на смерть М.А. Протасовой-Мойер, последовавшей 18 марта 1823 г. Автобиографическую основу этого произведения составляет воспоминание о последней встрече поэта с нею 9 марта 1823 г. в Дерпте. Мотив расставания получает в стихотворении метафизический и экзистенциальный смысл. Ведущий эстетический принцип его основан на соединении линейного развития этого основного мотива и одновременно его циклического возвращения через образ воскрешающего воспоминания [36. С. 149]. По мнению В.Н. Топорова,

¹ Данное название стихотворения ошибочное. В автографе поэта оно озаглавлено: «9 марта». 9 марта в Дерпте состоялось последнее свидание Жуковского с М.А. Протасовой-Мойер, умершей во время родов 18 марта. 19 марта поэт получил известие о ее смерти, и тогда же было написано это стихотворение. Впервые под заглавием «9 марта 1823» оно было напечатано в сочинениях Жуковского под редакцией П.А. Ефремова, изданных в 1878 г. В дальнейших изданиях произведений поэта оно печаталось под названием «19 марта 1823». В 1973 г. И.М. Семенко восстановила подлинное заглавие в подготовленном ею издании избранных стихотворений поэта. Подробнее об этом см.: [35].

трехчастная композиция произведения раскрывает переход от личного и временного плана к вневременному, вечному, а ключевой образ последнего взора («Он был последний // На здешнем свете») воспринимается как знак, «отмечавший границу жизни и смерти, наивысшую и конечную ценность» [37. С. 56, 64]. Мотив расставания соединяется в этом тексте с образом тишины («стояла тихо», «тихий ангел», «тихая ночь»), передающим состояние души героини при жизни и обретения ею небесного покоя после смерти («Твоя могила, // Как рай, спокойна!»). Образ могилы воспринимается как место встречи земной жизни с небесной, как соединение «земных воспоминаний» со святыми мыслями о небе («Там все земные // Воспоминанья, // Там все святые // О небе мысли»). Так мотив расставания и психологически, и эстетически подготавливает возникновение в конце стихотворения нового чувства лирического героя: надежду на встречу с «милым прошлым» в воспоминании и в вечности [36. С. 149–150].

В.М. Жирмунский пишет о том, что общность настроения этого произведения русского поэта и особенность его стихосложения (двустиопный ямб, отсутствие рифмы, чередование мужских и женских окончаний, свобода в перестановке ударений) сближают его со стихотворением Клеменса Брентано “An Sophie Brentano”, написанного в связи со смертью сестры немецкого поэта Софии Брентано [38. С. 37–38].

Своеобразным автокомментарием к этому произведению Жуковского становятся его стихотворения «Ты все жива в душе моей!» (1823), «Звезды небес» (1831), а также письма поэта, адресованные А.П. Елагиной. Так, в письме к ней от 28 марта 1823 г. из Дерпта поэт пишет: «Ее могила для нас будет местом молитвы. Горе об ней там, где мы; но на этом месте одна только мысль о ее чистой, ангельской жизни, о том, что она была для нас живая, и о том, что она ныне есть для нас небесная. <...> Мысль о товариществе с существом небесным не есть теперь для меня одно действие воображения, нет! Самое прошедшее сделалось более моим; промежуток последних лет как будто бы не существует, а прежнее яснее, ближе. Время ничего не сделяет...» [16. Т. 16. С. 189, 190]. В другом письме от 11 мая 1823 г. из Дерпта Жуковский сообщает: «Первый весенний вечер нынешнего года, прекрасный, тихий, провел я на ее гробе: солнце светило на него так спокойно. В поле играл рог. Была тишина удивительная; и вид

этого гроба не возбуждал никакой мрачной мысли: поэзия жизни была она!» [16. Т. 16. С. 201]. Встречающиеся в переписке мотивы вечной разлуки и воспоминания, образы могилы, тишины, взаимосвязи земной и небесной жизни получают в контексте лирики поэта особый эстетический смысл. В то же время сами стихотворения поэта, связанные с образом умершей возлюбленной, помещенные в эпистолярное пространство, раскрывают в большей степени свою автопсихологическую и религиозно-философскую направленность.

В стихотворении Жуковского отсутствуют рифмы, в китайском же переводе рифмуются стихи 2, 4, 6 (одна рифма) и 8, 10, 12, 14, 16 (другая рифма). При переводе первых четырех стихов вместо глаголов прошедшего времени, встречающихся в оригинале, переводчик использует глаголы настоящего времени. Ср.:

«9 марта 1823»	Текст на китайском языке	Перевод с китайского
Ты предо мною Стояла тихо. Твой взор унылый Был полон чувства. Он мне напомнил О милом прошлом... Он был последний На здешнем свете [16. Т. 2. С. 231]	你站在我面前， 多么温静。 你忧郁的目光 充满感情。 它使我想起 过去的亲切情景..... 这是在人间最后一次 看见你的眼睛。 [14. С. 165]	Ты стоишь передо мной Такая тихая. Твой грустный взор Полон чувства. Это напоминает мне О дорогом прошлом... Это последний раз в этом мире, Когда я вижу твои глаза.

Обращение к глаголам настоящего времени свидетельствует о стремлении переводчика не только воскресить прошлое в сознании лирического повествователя, но и представить образ умершей возлюбленной как живое видение, созерцаемое внутренним взором. Можно сказать, что образ воспоминания у Жуковского заменяется в переводе воскрешающим образом-видением. Используемая в данном отрывке мелодика стиха создается русским поэтом через чередование стихов с повествовательной и прерывающейся интонацией, переданной с помощью коротких предложений с точкой в конце и с многоточием. В соответствии с изображаемым образом-видением китайский переводчик изменяет последние два стиха в этом отрывке: «Это последний раз в этом мире, // Когда я вижу твои глаза», – что позволяет ему внести в текст конкретизирующую лексику («последний

раз», «в этом мире», «глаза»), благодаря которой создается «ощущающий» параллелизм прошлого и настоящего, смерти и жизни.

Образ тишины как знака небесного мира и его отражения в мире земном и в сердце лирического повествователя раскрывает основную тональность данного стихотворения, переданную с помощью эмоциональной лексики у Жуковского: «стояла тихо», «тихий ангел», «как рай, спокойна», «тихая ночь». В переводе этот образ также определяет общую семантику и выразительность стихотворения: «такая тихая», «твоя могила тиха, как небо», «тихая ночь».

Композиция этого стихотворения у русского поэта трехчастная: 18 стихов делятся на два восьмистишия и заключительное двустишие. В первой части ключевым оказывается образ воспоминания, во второй – могилы, а последние два стиха «Звезды небес, // Тихая ночь!..» завершают образную вертикаль стихотворения как предчувствие соединения прошлого и настоящего в будущем, а также земного и потустороннего в небесном. В китайском переводе сохраняется то же количество стихов, присутствует внутренняя динамика в передаче чувства, но разделение на три части отсутствует. Вместе с тем этот перевод оказывается верным, семантически и образно соответствующим оригиналу.

В целом можно сказать, что перевод стихотворений Жуковского Чжан Цаоженем направлен на достаточно полную передачу оригинальных и переводных текстов русского поэта. Основное же отличие от предыдущих переводчиков заключается прежде всего в выборе произведений русского поэта. В них китайский переводчик стремится раскрыть, кроме внешнего, также и внутренний, психологический мейтасюжет лирики Жуковского. Эстетика жизнестроительства «первого русского романтика», основанная на взаимосвязи эстетического и поведенческого текстов поэта, на их взаимодополняющем единстве акцентируется китайским переводчиком и представляет собой новый этап в рецепции творчества Жуковского в Китае.

Список источников

1. Третьяков В. Русская литература в Китае // Новое литературное обозрение. 2011. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2011/4/russkaya-literatura-v-kitae.html>
2. Янь Ян. Распространение и влияние русской литературы в Китае (1900–1960 гг.) // Евразийский союз ученых. Филологические науки. 2016. № 30. С. 49–53.

3. *Сюе Чжао, Говорухина Ю.А., Суханов В.А.* Русская литература в Китае: конфликт интерпретаций, его причины и пути преодоления (на материале рецепции русской литературы китайским читателем). Статья 1 // Вестник Томского государственного университета. 2021. № 473. С. 112–118.
4. *Русская литература / сост. Н.Л. Бродский, пер. на кит. язык Цзян Лу и Сунь Вэя : в 3 т.* Пекин : Писатели, 1954. Т. 1. 1216 с. (俄国文学史, 布罗茨基 (蒋路·孙玮译). 北京, 1954).
5. *Классики русской литературы / под ред. Л.И. Тимофеева.* Пекин : Народная литература, 1958. 638 с. (俄罗斯古典作家论·季莫非耶夫主编·北京, 1958).
6. *Классики русской литературы: критико-биографические очерки / под общ. ред. Л.И. Тимофеева; сост.-ред. М.С. Горячкина.* М. : Детгиз, 1953. 551 с.
7. *Чжан Вэйминь.* Краткое рассмотрение творчества Жуковского и ранней русской романтической литературы // Журнал Синьцзянского университета. (Философия и социальные науки). 1981. № 4. С. 42–48. (略论茹科夫斯基与俄国早期浪漫主义文学·张为民·新疆大学学报(哲学社会科学版), 新疆:新疆大学, 1981)
8. *Лу Кунь.* Жуковский и Пушкин // Наслаждение шедеврами. 1982. № 5. С. 113–114. (茹科夫斯基与普希金, 路困, 名作欣赏, 1982).
9. *Цинь Дежу.* Жуковский и его «Певец во стане Русских воинов» // Журнал Шанхайского педагогического университета. 1984. № 1. С. 19–24. (茹科夫斯基及其《俄罗斯军营的歌手》秦得儒, 上海师范大学学报(哲学社会科学版, 1984)).
10. *Жуковский В.А.* Избранные стихотворения. Шанхай: Шанхайское изд-во переводов, 1985. 181 с. (茹科夫斯基诗选·黄成来、金留春译·上海:上海译文出版社, 1985).
11. *Кэбин.* Северный Орфей – О вкладе Жуковского в развитие русской поэзии // Вестник Педагогического университета Внутренней Монголии. Внутренняя Монголия. 1990. № 10. С. 93–101. (北方的奥菲士——试论茹科夫斯基对俄国诗歌发展的贡献·克冰·内蒙古师范大学学报(哲学社会科学版), 1990).
12. История русской литературной критики / под общ. ред. Лю Нин; сост.-ред. Сюй Юйцинь. Шанхай : Шанхайское изд-во переводов, 1999. 274 с. (刘宁 (主编) · 徐玉琴·俄国文学批评史·上海:上海译文出版社, 1999).
13. *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. М.: Искусство, 1985. 431 с.
14. *Русские поэты. Избранные стихотворения / в пер. Чжан Цаожень.* Шанхай : Шанхайское изд-во переводов, 1992. 1097 с. (张草纫译·俄罗斯抒情诗选·上海:上海译文出版社, 1992).
15. *Реморова Н.Б.* Жуковский и Пфеффель (по материалам библиотеки и архива поэта) // От Карамзина до Чехова. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1992. С. 52–66.
16. *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М. : Языки славянской культуры, 1999-.

17. Реморова Н.Б. «Дружба». Комментарий // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М. : Языки русской культуры, 1999. Т. 1. С. 451.
18. Pfeffel G. Poetische Versuche. Bd. 1–8. Tubingen : J.G. Cotta, 1802–1805.
19. Реморова Н.Б. Басни немецких авторов в переводах В.А. Жуковского (вновь открытые автографы в библиотеке и архиве поэта) // Проблемы метода и жанра. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1983. Вып. 10. С. 42–59.
20. Данилевский Р.Ю. Об источнике стихотворения Жуковского «Кольцо души-девицы» // Жуковский и русская культура. Л. : Наука, 1987. С. 323–330.
21. Янушкевич А.С. Лирика Жуковского // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М. : Языки русской культуры, 1999. Т. 1. С. 405–418.
22. Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. М. : Худож. лит., 1975. 255 с.
23. Варзаева М.А. Элегия и «песни» в лирике В.А. Жуковского // Культура. Литература. Язык : материалы конф. «Чтения Ушинского». Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2012. Ч. 1. С. 159–164.
24. Васина В.А. Томас Мур в творческом восприятии В.А. Жуковского : автoref. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2007. 22 с.
25. Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1985. 285 с.
26. Соколов-Пурусин Р.С. Эволюция жанра «песня» в творчестве В.А. Жуковского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13, вып. 10. С. 55–61.
27. Салупере М.Г. Забытые друзья Жуковского // Жуковский и русская культура. Л. : Наука, 1987. С. 449–454.
28. Никонова Н.Е. В.А. Жуковский и немецкий мир. М. ; СПб. : Альянс-Архео, 2015. 496 с.
29. Поплавская И.А. Художественная философия «весеннего чувства» в лирике Н.М. Карамзина и В.А. Жуковского // Mikolaj Karamzin i jego czasy. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2017. С. 121–129.
30. Калашникова А.Л. Мотив весеннего преображения души в художественном творчестве Ф.И. Тютчева: фольклорные и христианские традиции // Фольклорная картина мира. Кемерово : Изд-во КемГУ, 2012. Вып. 2. С. 83–91.
31. Матяш С.А. «Весеннее чувство» В.А. Жуковского // Анализ одного стихотворения. Л. : Изд-во ЛГУ, 1985. С. 90–98.
32. Поплавская И.А. Текст «времена года» и художественная философия «весеннего чувства» в творчестве В.А. Жуковского // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 388. С. 17–23.
33. Квятковский А.П. Школьный поэтический словарь. М. : Дрофа, 2000. 464 с.
34. Матяш С.А. Стих Жуковского-лирика // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М. : Языки русской культуры, 2000. Т. 2. С. 397–421.
35. Поплавская И.А. «9 марта». Комментарий // Жуковский В.А. Полное собрание сочинение и писем : в 20 т. М. : Языки русской культуры, 2000. Т. 2. С. 618–620.

36. Поплавская И.А. Художественная хронология эмоций в лирике В.А. Жуковского // Жуковский : исследования и материалы. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2017. Вып. 3. С. 139–167.
37. Топоров В.Н. Из исследований в области поэтики Жуковского // Slavica Hierosolymitana. Slavic Studies of Hebrew University. Jerusalem : Magnes Press, Hebrew University, 1977. Vol. 1. P. 33–101.
38. Жирмунский В.М. Религиозное отречение в истории романтизма. М. : Изд. С.И. Сахарова, 1919. Ч. 3. 85 с.

References

1. Tretyakov, V. (2011) Russkaya literatura v Kitae [Russian literature in China]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 4. [Online] Available from: <https://magazines.gorky.media/nlo/2011/4/russkaya-literatura-v-kitae.html>
2. Yan Yan. (2016) Rasprostranenie i vliyanie russkoy literatury v Kitae (1900–1960 gg.) [Distribution and influence of Russian literature in China (1900–1960)]. *Evraziyskiy Soyuz Uchenykh. Filologicheskie nauki*. 30. pp. 49–53.
3. Xue Zhao, Govorukhina, Yu.A. & Sukhanov, V.A. (2021) Russian literature in China: Conflict of interpretations, its causes and ways to overcome (based on the reception of Russian literature by Chinese reader). Article 1. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 473. pp. 112–118. (In Russian). doi: 10.17223/15617793/473/13
4. Brodskiy, N.L. (ed.) (1954) 俄国文学史 [History of Russian Literature]. Vol. 1. Translated into Chinese by Jiang Lu & Sun Wei. Beijing: Pisateli.
5. Timofeev, L.I. (ed.) (1958) 俄罗斯古典作家论 [Classics of Russian literature]. Beijing: Narodnaya literatura.
6. Timofeev, L.I. (ed.) (1953) *Klassiki russkoy literatury: kritiko-biograficheskie ocherki* [Classics of Russian Literature: Critical and Biographical Essays]. Moscow: Detgiz.
7. Zhang Weimin. (1981) 略论茹科夫斯基与俄国早期浪漫主义文学 [A brief discussion of Zhukovsky's work and early Russian romantic literature]. *新疆大学学报(哲学社会科学版) – Journal of Xinjiang University. (Philosophy and Social Sciences)*. 1981. 4. pp. 42–48.
8. Lu Kun. (1982) 茹科夫斯基与普希金. 名作欣赏. 5. pp. 113–114.
9. Qin Dezhu. (1984) 茹科夫斯基及其《俄罗斯军营的歌手》秦得儒. 上海师范大学学报(哲学社会科学版) – *Journal of Shanghai Pedagogical University*. pp. 19–24.
10. Zhukovskiy, V.A. (1985) 茹科夫斯基诗选 [Selected Poems]. Translated from Russian. 上海 : 上海译文出版社.
11. Cabin. (1990) Severnyy Orfey – O vklade Zhukovskogo v razvitiye russkoy poezii [Northern Orpheus – On Zhukovsky's contribution to the development of Russian

- poetry]. *内蒙古师范大学学报(哲学社会科学版 – Bulletin of the Pedagogical University of Inner Mongolia. Inner Mongolia.* 10. pp. 93–101.
12. Liu Ning. (ed.) (1999) *俄国文学批评史 [History of Russian literary criticism]*. Shanghai : Shanghai Translators' Publishing House.
13. Zhukovskiy, V.A. (1985) *Estetika i kritika [Aesthetics and Criticism]*. Moscow: Iskusstvo.
14. *俄罗斯抒情诗选 [Selected Russian Poems]*. Translated from Russian by Zhang Caoren. Shanghai : Shanghai Translators' Publishing House, 1992.
15. Remorova, N.B. (1992) *Zhukovskiy i Pfeffel' (Po materialam biblioteki i arkhiva poeta)* [Zhukovsky and Pfeffel (Based on materials from the poet's library and archive)]. In: Yanushkevich, A.S. (ed.) *Ot Karamzina do Chekhova [From Karamzin to Chekhov]*. Tomsk: Tomsk State University. pp. 52–66.
16. Zhukovskiy, V.A. (1999-) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete collection of works and letters: in 20 vols]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
17. Remorova, N.B. (1999) "Druzhba". Kommentariy ["Friendship." Commentary]. In: Zhukovskiy, V.A. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete collection of works and letters: in 20 vols]. Vol. 1. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury. p. 451.
18. Pfeffel, G. (1802–1805) *Poetische Versuche*. Bd. 1–8. Tübingen: J.G. Cotta.
19. Remorova, N.B. (1983) *Basni nemetskikh avtorov v perevodakh V.A. Zhukovskogo (vnov' otkrytie autografov v biblioteke i arkhive poeta)* [Fables of German authors in translations by V.A. Zhukovsky (newly discovered autographs in the poet's library and archive)]. *Problemy metoda i zhancha.* 10. pp. 42–59.
20. Danilevskiy, R.Yu. (1987) *Ob istochnike stikhovoreniya Zhukovskogo "Kol'tso dushi-devity"* [On the source of Zhukovsky's poem "The Ring of the Soul Maiden"]. In: Likhachev, D.S. et al. (eds) *Zhukovskiy i russkaya kul'tura* [Zhukovsky and Russian Culture]. Leningrad: Nauka. pp. 323–330.
21. Yanushkevich, A.S. (1999) *Lirika Zhukovskogo* [Zhukovsky's lyrics]. In: Zhukovskiy, V.A. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete collection of works and letters: in 20 vols]. Vol. 1. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury. pp. 405–418.
22. Semenko, I.M. (1975) *Zhizn' i poeziya Zhukovskogo* [Zhukovsky's Life and Poetry]. Moscow: Khudozhit. lit.
23. Varzaeva, M.A. (2012) *Elegiya i "pesni" v lirike V.A. Zhukovskogo* [Elegy and "songs" in V.A. Zhukovsky's lyrics]. *Kul'tura. Literatura. Yazyk* [Culture. Literature. Language]. Proc. of the Conference. Vol. 1. Yaroslavl: YaSPU. pp. 159–164.
24. Vasina, V.A. (2007) *Tomas Mur v tvorcheskem vospriyatiu V.A. Zhukovskogo* [Thomas Moore in V.A. Zhukovsky's creative perception]. Abstract of Philology Cand. Diss. Tomsk: Tomsk State University.
25. Yanushkevich, A.S. (1985) *Etapy i problemy tvorcheskoy evolyutsii V.A. Zhukovskogo* [Stages and problems of V.A. Zhukovsky's creative evolution]. Tomsk: Tomsk State University.

26. Sokolov-Purusin, R.S. (2020) Evolyutsiya zhanra “pesnya” v tvorchestve V.A. Zhukovskogo [The evolution of the “song” genre in V.A. Zhukovsky’s works]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 13 (10). pp. 55–61.
27. Salupere, M.G. (1987) Zabytye druz’ya Zhukovskogo [Zhukovsky’s forgotten friends]. In: Likhachev, D.S. et al. (eds) *Zhukovskiy i russkaya kul’tura* [Zhukovsky and Russian Culture]. Leningrad: Nauka. pp. 449–454.
28. Nikanova, N.E. (2015) *V.A. Zhukovskiy i nemetskiy mir* [V.A. Zhukovsky and the German world]. Moscow; St. Petersburg: Al’yans-Arkheo.
29. Poplavskaya, I.A. (2017) Khudozhestvennaya filosofiya “vesennego chuvstva” v lirike N.M. Karamzina i V.A. Zhukovskogo [The artistic philosophy of “spring feeling” in the lyrics of N.M. Karamzin and V.A. Zhukovsky]. In: *Mikolaj Karamzin i jego czasy*. War-szawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. pp. 121–129.
30. Kalashnikova, A.L. (2012) Motiv vesennego preobrazheniya dusi v khudozhestvennom tvorchestve F.I. Tyutcheva: fol’klornye i khristianskie traditsii [The motif of the spring transformation of the soul in F.I. Tyutchev’s work: Folklore and Christian traditions]. In: Afanasieva, E.m. (ed.) *Fol’klornaya kartina mira* [The Folklore Picture of the World]. Vol. 2. Kemerovo: KemSU. pp. 83–91.
31. Matyash, S.A. (1985) “Vesennee chuvstvo” V.A. Zhukovskogo [The “Spring Feeling” of V.A. Zhukovsky]. In: Kholshevnikov, V.E. (ed.) *Analiz odnogo stikhotvoreniya* [An Analysis of One Poem]. Leningrad: Leningrad State University. pp. 90–98.
32. Poplavskaya, I.A. (2014) The text “seasons” and the artistic philosophy of “spring feeling” in the works of V.A. Zhukovsky. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 388. pp. 17–23. (In Russian).
33. Kvyatkovskiy, A.P. (2000) *Shkol’nyy poeticheskiy slovar’* [School Poetry Dictionary]. Moscow: ID Drofa.
34. Matyash, S.A. (2000) Stikh Zhukovskogo-lirika [Zhukovsky’s lyric poem]. In: Zhukovskiy, V.A. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete Collection of Works and Letters: in 20 vols]. Vol. 2. Moscow: Yazyki russkoy kul’tury. pp. 397–421.
35. Poplavskaya, I.A. (2000) “9 marta.” Kommentariy [“9th of March”. Commentary]. In: Zhukovskiy, V.A. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete Collection of Works and Letters: in 20 vols]. Vol. 2. Moscow: Yazyki russkoy kul’tury. pp. 618–620.
36. Poplavskaya, I.A. (2017) Khudozhestvennaya khronologiya emotsiy v lirike V.A. Zhukovskogo [The artistic chronology of emotions in the lyrics of V.A. Zhukovsky]. In: Yanushkevich, A.S. (ed.) *Zhukovskiy: Issledovaniya i materialy* [Zhukovsky: Research and Materials]. Vol. 3. Tomsk: Tomsk State University. pp. 139–167.
37. Toporov, V.N. (1977) Iz issledovaniy v oblasti poetiki Zhukovskogo [From research in the field of Zhukovsky’s poetics]. *Slavica Hierosolymitanta. Slavic Studies of Hebrew University*. 1. pp. 33–101.
38. Zhirmunskiy, V.M. (1919) *Religioznoe otrechenie v istorii romantizma* [Religious renunciation in the history of romanticism]. Vol. 3. Moscow: S.I. Sakharov.

Информация об авторе:

У Ваньин – магистр, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: 815054635@qq.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Wu Wanying, master, postgraduate student, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: 815054635@qq.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 25.01.2024.

The article was accepted for publication 25.01.2024.

Научная статья

УДК 82.091+821.161.1+821.111

doi: 10.17223/24099554/21/9

«Ода греческой вазе» Дж. Китса и ее отражения в русской поэзии XX–XXI веков

Татьяна Евгеньевна Автухович

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, Гродно,
Беларусь, avtuchovich@mail.ru

Аннотация. Ставится вопрос о мифологическом субстрате «Оды греческой вазе» Дж. Китса. Показывается, что мотивная структура произведения определяется архетипической семантикой образа вазы и скрытыми реминисценциями, отсылающими к комплексу мифов об Аполлоне. На основании анализа рецепции оды Китса в русской поэзии XX–XXI вв. делается вывод о редукции мифологической составляющей культуры, усилении субъективной интерпретации образно-мотивного комплекса вазы и изображения на ней.

Ключевые слова: Дж. Китс, «Ода греческой вазе», миф, рецепция, русская поэзия XX–XXI веков

Для цитирования: Автухович Т.Е. «Ода греческой вазе» Дж. Китса и ее отражения в русской поэзии XX–XXI веков // Имагология и компаративистика. 2024. № 21. С. 186–206. doi: 10.17223/24099554/21/9

Original article

doi: 10.17223/24099554/21/9

“Ode on a Grecian Urn” by John Keats and its reflections in Russian poetry of the 20th and 21st centuries

Tatiana Je. Avtukhovich

Yanka Kupala State University of Grodno, Grodno, Republic of Belarus,
avtuchovich@mail.ru

Abstract. The article raises the question of the mythological substratum of “Ode on a Grecian Urn” by John Keats. It shows that the motivic structure of Keats’s work is determined by the archetypal semantics of the vase image and hidden reminiscences referring to the complex of myths about Apollo.

According to the dictionaries of symbols, the vase symbolizes the Great Mother, the feminine perceiving principle, the unity of the universe. The archetypal semantics of the keyword in the title makes Keats's poem a zone of symbolic generalization and motivates his appeal to myth as a way to overcome the boundary between life and art based on the interaction of different artistic languages – visual and verbal, fused together in mythological images. The opposition of life and art testifies to Keats's reflection both on metaphysical problems and on his own aesthetics. Two scenes described on the urn by Keats correspond to its semantics: a young lover is forever chasing his beloved without reaching her; a procession led by a priest is taking a sacrificial calf to the altar to perform the sacrifice. The hypothesis is proposed that the first scene "depicted" by Keats on an imaginary Greek urn dates back to the ancient myth of Apollo and Daphne, according to which the nymph Daphne, fleeing from the persecution of the god Apollo in love with her, turned into a laurel tree. The second scene refers to the painting by Claude Lorrain, which is known by several names: *Sacrifice to Apollo*, *Landscape with a Sacrifice to Apollo*, *The Father of Psyche Sacrificing in the Temple of Apollo*. The painting depicts an episode of the myth of Psyche, according to which her parents decided to turn to the Oracle of Delphi with a question about the fate of their daughter. Here, first of all, significant is the semantics of the sacrifice – the calf, which in the world religions personified the generative, creative principle; the cow symbolized the Great Mother – in this case, the parallelism of the semantics of the vase and of the "depicted" on it is obvious. Secondly, Keats in the subtext of "Ode on a Grecian Urn" actualizes the opposition of Dionysus and Apollo, the elemental force of life and the prophetic power of art; at the same time, the associative potential of symbolic images going back to the set of myths about Apollo connects such antitheses as soul – body (Psyche – Daphne), beautiful – ugly, visible – hidden (Psyche – monster) to the basic opposition. The final meaning of Keats's ode can be read not only as an apology for art, but also as a statement that art (the priest) sacrifices life itself and its spontaneous generating force to the beautiful, while the artist sacrifices his soul. The complex of motifs conventionally associated with the image of a vase and/or Keats's ode was developed in the poems of Vyacheslav Ivanov, Maria Petrov, Alexander Kushner, Joseph Brodsky, Yunna Moritz, Larisa Miller. Based on the analysis of the reception of Keats's ode in Russian poetry of the 20th and 21st centuries, the conclusion is made about the reduction of the mythological component of culture, the strengthening of the subjective interpretation of the figurative-motivic complex of the vase and the image on it.

Keywords: John Keats, "Ode on a Grecian Urn", myth, reception, Russian poetry of 20th and 21st centuries

For citation: Avtukhovich, T.Je. (2024) "Ode on a Grecian Urn" by John Keats and its reflections in Russian poetry of the 20th and 21st centuries. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 21. pp. 186–206. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/21/9

«Ода греческой вазе» (“Ode on a Grecian Urn”) Дж. Китса (1819) наряду с описанием щита Ахилла в «Илиаде» Гомера считается одним из хрестоматийных примеров энгрифасиса. Произведение породило большую научную литературу. В зарубежном литературоведении восстанавливается история создания стихотворения, в том числе характеризуются контакты и круг читательских интересов поэта, позволивших ему проникнуть в дух античной культуры, анализируется тематическая композиция и субъектная организация оды; большой интерес вызвал вопрос о том, какое произведение античного искусства из хранящихся в Британском музее стало объектом словесного описания [1. С. 303]. В российском литературоведении «Ода греческой вазе» рассматривается в контексте истории английского и европейского романтизма [2–4], в связи с чем обсуждается направление эстетических поисков поэта [5, 6], характеризуются взаимоотношения Китса с современниками и его влияние на последующую литературу; внимание уделяется рецепции творчества Дж. Китса в России [7, 8], проблеме перевода его произведений [9, 10], в том числе «Оды греческой вазе» [11]. Сложилась устойчивая традиция интерпретации произведения, которая сводится к утверждению превосходства искусства над живой жизнью¹.

Вместе с тем неосмысленным остается вопрос о связи произведения с мифологической традицией, хотя известно, что романтизм, в противовес тенденции демифологизации, характерной для литературы конца XVIII – XIX в., сохранял интерес к мифу как способу миропонимания. Указания на то, что поэмы Китса основаны «на материале английской мифологии или средневековых легенд» [3. С. 109], не решают проблему, при этом о мифологическом субстрате «Оды гре-

¹ Эту мысль проводила Н.А. Дьяконова, утверждая, что, «по Китсу, искусство не выше действительности, а лишь выявляет в ней непонятое и незамеченное или фиксирует такие его свойства, которые исчезают под натиском цивилизации» [12. С. 107], что «сила оды заключена не в прославлении блаженства, запечатленного искусством, а в размышлении о неосуществимости его в действительности, в щемящей печали, вызванной скорбным состоянием человека <...> В этом стихотворении сила фантазии и красоты подвергается сомнению». Этим, считает исследователь, обусловлена в оде Китса «огромная сила протesta и отчаяния, бурная динамика и энергия чувства» [2. С. 181–182]. Напротив, И.Б. Казакова, возводя взгляды поэта к философским идеям неоплатонизма, подчеркивает, что «идеальная сфера у Китса неизменна и представляет собой подобие неоплатонической софии – идеальной картины чувственного космоса» [5. С. 52].

ческой вазе» либо не говорится, либо разговор ограничивается сведениями об интересе Китса к античной мифологии и наличии имен античных богов в его стихотворениях. Между тем поиск ответа на этот вопрос представляется продуктивным: обращение к мифу позволяет, с одной стороны, выявить скрытые реминисценции, проясняющие логику авторской мысли в тексте «Оды к греческой вазе», на которые – по крайней мере в русскоязычной научной традиции – до сих пор не обращалось внимания; с другой стороны, определить причины и характер диалога с творением Китса в русской поэзии XX в., что тоже не было объектом научного интереса.

Ключевым является вопрос о семантике образа вазы и описываемых Китсом изображений, их взаимосвязи и месте в художественном целом. В известных интерпретациях данный вопрос не ставится и либо по умолчанию актуализируется предметное значение слова, согласно которому ваза – «сосуд изящной формы с живописными или лепными украшениями, изготовленный из глины, фарфора, камня, стекла, металла и других материалов» [13], либо констатируется, что «ваза у Китса – воплощение прекрасного и символ вечности» [5. С. 47]. Другими словами, игнорируются восходящий к мифологической традиции символический смысл ключевого слова в произведении Китса и характерная для поэзии романтизма полисемантичность образов.

Между тем словарь символов дает следующее истолкование семантики слова: «Ваза, кувшин и любой сосуд для воды символизируют космические воды, Великую Мать, утробу, женское воспринимающее начало, принятие, плодородие, сердце» [14]. В источниках констатируется семантическая емкость образа вазы, который представлен в большинстве мировых культур¹, его генетическая связь

¹ «Ваза, из которой исходят языки пламени, символизирует союз огня и воды <...>; ваза с цветами или ветвями с побегами – плодородие вод. Женщина с вазой в руках, из которой течет вода, обычно символизирует Великую Мать, изливающую воды жизни и плодородия на весь мир» [15]. Сходную семантику вазы отмечают Х.Э. Керлот («Полная ваза ассоциируется с Растением Жизни и служит эмблемой плодородия. Золотая ваза или сосуд, заполненные белыми лилиями, являются обычной эмблемой Девы Марии» [16. С. 104]) и Дж. Тресиддер («Ваза. Зачастую это женский символ, особенно в западном искусстве, где ваза с лилиями – атрибут Девы Марии. В египетском погребальном искусстве вазы символизируют вечную жизнь» [17. С. 34]).

с идеей жизни¹; констатируется визуальное сходство вазы и погребальной урны и сходство их семантики [16, 17], основанное на мифологической оппозиции жизни и смерти, воплощающей единство мироздания.

Обратим внимание на то, что принятый в русскоязычной традиции перевод названия оды Китса редуцирует исходную мифологическую семантику слова Urn, которое должно переводиться как «погребальная урна (ваза)». Между тем именно архетипическая семантика ключевого слова в названии делает стихотворение Китса зоной символического обобщения. О взаимозависимости символических и архетипических образов писал С.С. Аверинцев: «Сама структура символа направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию “первоначал” бытия и дать через это явление целостный образ мира» [20]. Поиск «первоначал» был актуален для Китса в связи с общей для романтизма проблемой разрыва «между субъектом и объектом познания», «дистанцией между искусством и жизнью, неизбежной в сознании, утратившем религиозную или метафизическую целостность» [6. С. 5]. Решение проблемы виделось теоретикам романтизма в создании «синтетического творения, где была бы преодолена грань между жизнью и искусством» [21. С. 41–42]. Для Китса вариантом такого синтетического творения было обращение к традициям античной культуры, в том числе к мифологической традиции. В этом контексте «Ода греческой вазе» оказывается, с одной стороны, вариантом решения проблемы синтеза на основе взаимодействия разных художественных языков – визуального и верbalного, воедино слитых в мифологических образах, с другой – отражением рефлексии Китса как над метафизическими проблемами², в том числе над проблемой жизни и смерти, так и над собственной эстетикой.

¹ Д.А. Калиничев, исследовавший семантику кипрских ваз VI–IV вв. до н.э., подчеркивает, что «сосуд воплощал собой космос как “украшенный” (в противовес “хаотическому”), красиво и правильно устроенный мир, божественный и одухотворенный», и ссылается на диссертацию Роуз Вошборн “Out of the Mouths of the Pots” (Из уст горшков) (1998), в которой «постулируется и аргументируется идея воплощения в сосудах образа Великой матери»; культуролог отмечает слияние в образе вазы «функциональных начал космоса, женского и мужского» [18]. Эта мысль проводится и в других исследованиях по истории античного искусства [19].

² А.Ю. Зиновьева приводит мнение Х. Вендлер о том, что оды Китса представляют собой единство, своеобразный «метафизический трактат» [6. С. 22].

В самом деле «Ода греческой вазе» не является экфрасисом в традиционном понимании, поскольку в результате поиска конкретного артефакта, послужившего для Китса объектом словесного описания, стало понятно, что стихотворение представляет собой так называемый немиметический экфрасис, в котором описывается воображаемое произведение греческого искусства и, что особенно важно, воображаемое изображение на нем [23. Р. 390–391]. Поэтика воображения / «озарения», характерная для Китса (как и для поэзии английского романтизма в целом), проявляется в стремлении поэта «выврать из темноты прошлого <...> воплощения прекрасного», используя при этом сюжет сновидения, состояние полудремы лирического героя, в котором он видит «старинные образы телесной красоты» [4. С. 149]. В свою очередь, это порождает вопрос о том, какой смысл вкладывает поэт в вымышленный им сюжет и как он связан с семантикой вазы, о которой шла речь выше.

Описываемое Китсом изображение включает две сцены: молодой любовник вечно гонится за возлюбленной, не настигая ее; возглавляемое жрецом шествие ведет жертвенного тельца к алтарю, чтобы совершить жертвоприношение. Обе сцены, согласно исследованиям, навеяны статьями критика Бенджамина Хейдона, в одной из которых он описал жертвоприношение и поклонение богам в древней Греции, а во второй противопоставил стиль Рафаэля и Микеланджело [24]. При этом экфрастическое описание второй сцены Китс выстраивает как ряд сменяющих друг друга вопросов, ответом на них может считаться последняя строфа стихотворения, где звучит знаменитый афоризм “Beauty is Truth, Truth Beauty” («Красота есть правда, правда – красота»), возвышенный смысл которого частично дезавуируется утверждением: “that is all / Ye know on earth, and all ye need to know” («это все, / Что вы знаете на свете, и все, что вам надо знать») [24], – категоричный тон завершающего высказывания ставит под сомнение, с одной стороны, возможность проникновения в исчезнувший во тьме времени мир и его понимания, с другой – способность и потребность читателей – собеседников поэта – в этом познании.

Можно предположить, что первая сцена, «изображенная» Китсом на воображаемой греческой вазе, восходит к античному мифу об Аполлоне и Дафне, согласно которому нимфа Дафна, спасаясь от преследования влюбленного в нее бога Аполлона, превратилась в лавровое

дерево. Возможность соотнесения данного фрагмента оды Китса с мифом об Аполлоне и Дафне подтверждается строками: “Bold Lover, never, never canst thou kiss, / Though winning near the goal – yet, do not grieve; / She cannot fade, though thou hast not thy bliss, / For ever wilt thou love, and she be fair!” («Смелый любовник, никогда, никогда ты не можешь целовать, / Хотя добираешься почти до цели – все же не горюй; / Она не может вянуть, хотя у тебя нет твоего блаженства, / Навсегда ты будешь любить и она будет прекрасна») [24]. В переводе О. Чухонцева удачно акцентирован мотив творчества как вечного стремления к недостижимой красоте природы, которое приравнивается к любовной страсти: «Ты, юноша прекрасный, никогда / Не бросишь петь, как лавр не сбросит листвьев; / Любовник смелый, ты не стиснешь в страсти / Возлюбленной своей – но не беда: / Она неувядаема, и счастье / С тобой, пока ты вечен и неистов» [25. С. 330]; поэт-переводчик интерпретирует символическую образность произведения Китса, исходя из эстетических установок романтизма, о чем свидетельствует появление строки «Не бросишь петь, как лавр не сбросит листвьев», отсутствующей в оригинале, но прямо отсылающей к мифу об Аполлоне и Дафне.

Вторая сцена – жертвоприношение тельца (коровы) – тоже восходит к мифу. Здесь значима, во-первых, семантика образа тельца, который в мировых религиях олицетворял порождающее, созидающее начало; корова символизировала Великую Мать, – в данном случае очевиден параллелизм семантики вазы и «изображенного» на ней тельца, в чем проявляется характерная для мифологического сознания тавтологичность образов, интуитивно воспроизведенная Китсом; в греческой мифологии бык связан с богом Дионисом, олицетворяющим стихийные силы земли. Во-вторых, значима и обладает символическим потенциалом ситуация жертвоприношения тельца, которая получила отражение в искусстве. В связи с одой Китса называют картины «Жертва Аполлону» Клода Лоррена и «Жертва в Листре» Рафаэля [26. Р. 349], однако текст соответствующего фрагмента в большей степени соотносится именно с картиной Лоррена, что позволяет считать его собственно экфрасисом; о том же косвенно свидетельствует субъектная организация фрагмента – серия вопросов воспроизводит внутренний диалог субъекта поэтического высказывания перед картиной. При этом в разных источниках приводятся разные названия картины:

«Пейзаж со сценой принесения жертвы Аполлону» / «Отец Психеи, приносящий жертву в храме Аполлона», – последний вариант позволяет увидеть имплицитную связь между двумя описаниями воображаемых сцен, представленными в оде Китса, поскольку оба отсылают к комплексу мифов об Аполлоне: на картине Лоррена изображен эпизод мифа о Психее, согласно которому ее родители решили обратиться к Дельфийскому оракулу с вопросом о судьбе своей дочери, которая была настолько красива, что поклонники не решались просить ее руки. Устами Оракула Аполлон дал пророчество, согласно которому Психея выйдет замуж за чудовище, что принесет ей гибель.

В литературе романтизма мифологический сюжет жертвы Аполлону был переосмыслен и получил символическую интерпретацию. Китс в подтексте «Оды греческой вазе» актуализирует оппозицию Дионис–Аполлон, стихийная сила жизни и пророческая мощь искусства; в то же время ассоциативный потенциал восходящих к совокупности мифов об Аполлоне символьских образов подключает к базовой оппозиции такие антитезы, как душа–тело (Психея–Дафна), прекрасное–бездобразное, видимое–скрытое (Психея–чудовище). Итоговый смысл «Оды» Китса может быть прочитан не только как апология искусства, но и как утверждение, что искусство (жрец) приносит в жертву прекрасному саму жизнь, ее стихийную порождающую силу, а художник – душу. Цена жертвы не является бесспорной для Китса, о чем свидетельствуют вопросы, вводящие в систему оппозиций / мотивов еще одно скрытое противопоставление: жрец, совершающий жертвоприношение, – праздные зрители, покинувшие шумный город, чтобы увидеть диковинное зрелище. Этот мотив получит развитие в литературе романтизма в виде оппозиции художник–толпа.

Таким образом, в «Оде греческой вазе» Китс переосмысливает комплекс мифов, которые не только обуславливают целостность поэтического высказывания, но и образуют систему скрытых мотивов, позволяющих рассматривать произведение как эстетическую декларацию поэта. Обращаясь к мифу об Аполлоне и Дафне, Китс придает эстетический подтекст эротическому мотиву преследования, что обусловлено убеждением поэта в том, что «прекрасное должно быть физически ощутимо, должно оказывать действие сразу на все органы чувств человека» [4. С. 148], – искомый образец слитности чувственного (телесная красота нимфы) и понятийного (представление о пре-

красном) Китс находит в мифе и античном искусстве как воплощении мифологического сознания.

Такая установка предполагает два следствия. Во-первых, именно ориентацией на миф объясняется специфика художественного языка Китса в «Оде греческой вазе» – языка метафор, перифраз и намеков, которые превращают «Оду» в энigmатический / символический текст, допускающий множество интерпретаций. Известное утверждение, что «Ода греческой вазе» является экфрасисом, цель которого – гимн искусству, запечатлевирующему исчезнувшую историческую реальность, правомерно, но недостаточно. Обращаясь к мифу, Китс вводит в оду метафизический аспект, продиктованный пантеистической философией Ф. Шеллинга. Природа и человек, объект и субъект в этой философии выступают как единое целое. Редуцируя фабулу мифа, Китс, с одной стороны, акцентирует недостижимость идеального синтеза искусства (влюбленного Аполлона) и природы (нимфы) как воплощения Красоты, с другой стороны, утверждает правомерность вечного стремления человечества к идеалу. В данном контексте сюжет оды прочитывается как вопрос о соотношении искусства и реальности – об этом свидетельствует ситуация воображаемого проникновения в исчезнувшую историческую реальность с помощью запечатленного на вазе ее изображения. Китс не только утверждает право художника на воображение, но и настаивает на истинности создаваемой им реальности, считая, что единственным критерием ее подлинности является критерий эстетического совершенства.

Во-вторых, вводя в «Оду» экфрасис картины Лоррена и таким образом актуализируя миф о Психее, Китс ставит вопрос об искусстве как жертвоприношении, что переводит проблему в иную плоскость, предполагая такие смысловые аспекты, как соотношение жизни (реальности) и искусства, красоты и истины (правды), духовного и телесного, внешнего и внутреннего, а также критерии прекрасного, цена искусства. Итоговый смысл «Оды греческой вазе», объединяющий всю совокупность явленных в подтексте мифологических образов и мотивов, может быть прочитан и как гимн вечному порождающему началу – жизни; в противоборстве жизни и смерти именно искусство позволяет преодолеть исчезновение и забвение.

Обозначенный комплекс мотивов, условно связанных с образом вазы и / или одой Китса, получил развитие в стихотворениях русских

поэтов XX – начала XXI в., при этом история рецепции темы отражает преломление эстетики романтизма и наследующего ему модернизма в послеоктябрьской литературе и ее постепенное элиминирование в поэзии XXI в. Отметим, что каждый поэт, обращаясь к образу вазы, создает свой воображаемый рисунок на ней, что объясняется индивидуально-авторским замыслом, обусловленным социокультурным контекстом.

Вячеслав Иванов в стихотворении «Греческая ваза» (1918–1919) переосмысливает вопрос о соотношении жизни и искусства. В его интерпретации любой след ушедшей материальной культуры становится символическим ее замещением и поэтому даже созданный с утилитарной целью предмет спустя столетия оказывается ценным артефактом. Так, против ожиданий простого «богомаза» «<...> слышит / Очерк твой хмельного бога /, Чернетью по красной глине / Меж сатиров конских, ныне / Уж не утварью гончарой, / А красой редчайших ваз». Однако, уточняет Иванов, это происходит еще и потому, что рукой мастера водил Случай, воплощение мистической силы истории – Чуда, которое и спасает, и сохраняет «хрупкий черепок под спудом» лет [27]. Благоговейное, пietическое отношение к «черепку» – осколку античной цивилизации – характерно для модернизма с его представлением о преемственности культуры. К Китсу в стихотворении Иванова отсылают мифологические реминисценции – упоминания о «хмельном боже <...> меж сатиров конских», которого некогда рисовал безвестный мастер, и о «клике богов», появившемся на вазе благодаря вмешательству высших сил. Созданный воображением Иванова, рисунок на греческой вазе не совпадает с изображениями, о которых пишет в своей «Оде» Китс, хотя название стихотворения однозначно намекает на диалог поэта с предшественником: антитеза в «Греческой вазе» отражает символистскую эстетику автора стихотворения, его интерес к дionисийству и может быть интерпретирована как со- и противопоставление, с одной стороны, безыкусного, непреднамеренного творчества и визионерского, продиктованного свыше, искусства, с другой стороны, дionисийского и аполлонического, шире – античности и христианства. Как и Китс, Иванов утверждает ценность искусства, возвышающего свое время и сохраняющего его в веках, подчеркивает трансцендентную природу творчества. Отсылка к Случаю как вестнику и nobытия может быть прочитана как

отражение имплицитных, скрытых в подтексте размышлений Иванова о судьбе искусства в катастрофическом послереволюционном мире и в то же время как своего рода авторефлексия, напоминание о долге художника, который призван осмыслить и запечатлеть свое время.

Мотив соотношения искусства и действительности развивает Мария Петровых в стихотворении «А на чердак – попытайся один!...» (1929), в котором появляется образ разбитой вазы. В отличие от поэтов XIX в.¹, у которых разбитая ваза ассоциативно связывалась с утраченной любовью, М. Петровых восстанавливает в воображении изображение на разбитой и забытой на заброшенном чердаке вазе, которое отсылает как к древности, так и к ушедшей в прошлое дооктябрьской то ли усадебной, то ли дачной жизни: «Спит на стропилах летучая мышь, / Дремлет средь хлама садовая ваза. / Ваза разбита: но вижу на ней, / Не отводя восхищенного взгляда, – / Шествие полуодетых людей / С тяжкими гроздьями винограда» [28]. Разбитая ваза предстает мемориическим знаком утраченного времени, образуя палимпсест памяти, в котором прошлое культуры ассоциативно связывается с недавним прошлым лирической героини с ее детскими страхами и неизжитой психологической травмой. Осциллирующий смысл текста формируется благодаря игре с предметным и метафорическим значением слов. Как и Китс, Мария Петровых использует поэтику воображения, но об разный ряд стихотворения с его ассоциативными намеками обращен к глубинам подсознания героини, в то время как итоговый смысл стихотворения формируется в подтексте. Значимую роль в формировании смысла играет упоминание о людях «с тяжкими гроздьями винограда»: если виноград во всех культурах является символом плодородия и жизненной силы (и в этом значении тавтологичен семантике

¹ В поэзии XIX – начала XX в. обращения к образу вазы единичны и, как правило, разрабатывают либо декоративный, либо предметный аспект семантики слова, а также восходящий, возможно, к Пушкину мотив разбитого сосуда; при этом в стихах отсутствует указание на происхождение вазы, за исключением стихотворения А. Барыковой, где речь идет о разбитой китайской вазе («Разбитая ваза (Подражание Сюлли-Прюдому)» А. Апухтина, «Разбитая ваза (Из Виктора Гюго)» А. Барыковой, «Резедовый букет» И. Северянина). На этом фоне заметным видится присутствие образа вазы, причем отсылающей именно к античной культуре, в русской поэзии XX–XXI вв.

вазы), а в христианстве – духовной жизни, то разбитая ваза с изображенным на ней виноградом прочитывается как знак уничтоженной жизни. В этом контексте иначе воспринимаются намеки на «ужасы, что накоплялись годами», на ту неназванную субстанцию, «что отовсюду следила за нами», которые предстают не только как перифраза детских страхов, но и как достаточно прозрачное указание на события послереволюционных лет, с которыми совпало детство М. Петровых. Существенно изменяется модальность авторского описания: если у Вяч. Иванова греческая ваза, и даже ее «хрупкий черепок», вызывает восхищенное благовение, в чем проявляется утверждение преемственности культуры и ее непреходящей ценности, то у М. Петровых значимым является указание на то, что разбитая ваза «дремлет средь хлама», и за этим стоит пренебрежительное отношение к традиции, характерное для послереволюционных лет. «Восхищенный взгляд» лирической героини, которая в своем воображении восстанавливает картины прошлого, сродни ностальгическому отношению к уходящей в прошлое культуре, определявшему стихи А. Ахматовой и О. Мандельштама первых послереволюционных лет.

После большого перерыва, обусловленного тем, что советская культура отрицала религиозную и мифологическую традицию как идеологически чуждую, образ вазы появляется в одноименном стихотворении Александра Кушнера (1962). Как и его предшественники, Кушнер создает экфрасис воображаемой вазы, интерпретация рисунка на которой обусловлена ситуацией противоречивой хрущевской оттепели. Современный политический подтекст описываемого Кушнером рисунка прозрачен: в хороводе радостно пляшущих человечков («Непонятно, кто кому внимает, / Непонятно, кто за кем идет») субъект поэтического высказывания находит только одного грустного танцора, «с головой, повернутой назад», и именно с ним ощущает внутреннее родство. Имплицитно в стихотворении выражена мысль о том, что история повторяется, и поэтому массовая эйфория не должна заставить художника забыть прошлое с его горькими утратами. При этом авторская рефлексия направлена не только на историю и современность, но и на проблему художественного языка в таком ее аспекте, как правда в искусстве и право творца на собственный взгляд: немиметический экфрасис во второй части стихотворения сменяется фрагментом, восходящим к популярному в античной поэзии,

а затем и в русской поэзии XVIII в. жанру «заказ художнику», где Кушнер, по существу, создает поэтический автопортрет («Старый мастер, резчик по металлу / Жизнь мою в рисунок разверни. / Я пойду кружиться до отвала / И плясать не хуже, чем они. // И в чужие вслушиваться речи, / И под бубен прыгать невпопад, / Как печальный этот человечек / С головой, повернутой назад» [29]), который вводит в метапоэтическую проблематику стихотворения новый аспект: рефлексия над историей, над соотношением искусства и действительности предполагает ответственное поведение художника.

Стихотворение Иосифа Бродского «Неоконченный отрывок (Отнюдь не вдохновение...)» (1966) знаменует завершение традиции эстетической рефлексии над произведением античного искусства. Тезис об исчерпанности темы задается с самого начала: «Отнюдь не вдохновение, а грусть / меня склоняет к описанью вазы» [30. С. 179], – смысл антитезы вдохновения и грусти раскрывается в тексте через переосмысление мотивов, связанных с образом вазы. Бродский ставит под сомнение традиционные объекты поэтического вдохновения, последовательно снижая природу (раскидистый вяз называет «цветущую колодой»), человека (который, по утверждению автора, равен самому себе и потому не может быть расширен «зеркалами» искусства или природы), творения человеческих рук (которые «дают, как все, что создано людьми, / им от себя возможность отделиться» [30. С. 179], то есть выступают очередным зеркалом для их создателей). Оппозиция «мертвая материя природы – одушевленный Богом и человеком артефакт» подвергается инверсии: ваза как архетипический символ взаимопроникновения жизни и смерти предстает «глиняным горшком», более того, став произведением искусства, глина утрачивает жизненную силу природы, «делает прыжок в бездушие», – слово «бездушие» может быть отнесено как к самой вазе, так и к человеческому сообществу, создателю и потребителю искусства. Разочарование в одушевляющем воздействии искусства пронизывает описание «античного зала», своды которого, «как огромная оглобля, / елозят по затылку» [30. С. 179] субъекта высказывания; выставленные в зале «яйцевидные шары» вызывают ассоциацию с чем-то давно знакомым и потому вызывают реакцию отторжения, музейные сокровища оказываются невостребованными. Соответственно, творчество, в том числе поэтическое, не воспринимается как путь в бессмертие и спасение от страха

бесследного исчезновения, поскольку лирический герой ощущает себя вычеркнутым из жизни, обреченным на одиночество во Вселенной. Очевидные биографические (возвращение из ссылки, неудачная попытка издать сборник стихов, смерть Ахматовой, неопределенность отношений с М.Б.) и социокультурные (свертывание оттепели) контексты дают лишь поверхностное объяснение причин ценностного кризиса, отразившегося в стихотворении Бродского. Более существенным фактором является то, что именно в это время Бродский начинает пересмотр всей системы ценностей уходящей в прошлое эпохи модернизма с ее ставкой на просвещение, культуру, и этот процесс вызывал у него чувство сожаления, грусти, а также стремление сопротивляться наступлению очередного «железного века». Диалог-спор поэта с собой, отразившийся в стихотворении, обуславливает его финальные строки, которые отсылают к мифологическим проекциям Китса о единстве жизни и смерти: «Нет скорби о потерянной земле, / нет страха перед смертью во Вселенной...» [30. С. 180].

Интуитивным пониманием ситуации *fin de siècle* объясняется обращение Бродского к жанру неоконченного отрывка, парадоксального по своей сути: стихотворение представляет собой завершенное высказывание, хотя название указывает на его незавершенность, отрывочность. Данное указание логично отнести к незавершенности и принципиальной разомкнутости времени. В этом контексте выраженное в стихотворении разочарование в искусстве можно интерпретировать как метапоэтическую рефлексию, предполагающую поиск нового языка, соответствующего изменившемуся миру, и в то же время как уверенность в необходимости и жизнеспособности искусства.

Закономерно, что уже в XXI в. образ вазы вновь возникает в поэзии, однако разработка его существенно меняется: проблема соотношения искусства и действительности переводится в актуальный социокультурный контекст и приобретает публицистический характер. Так, в стихотворении Юнны Мориц «Блок новостей» (без даты, возможно, 2016) иронически комментируется «еще одна, вечно свежая, новость»: «Мастер античной вазы / Всегда ее в землю закапывает, / Чтоб выдать потом за антику» [31], – поэт высмеивает массовое сознание эпохи фейковых новостей, которое ставит под сомнение подлинность и ценность искусства, во всем видя подделку и ложь. В подтексте ироническая формула «свежая новость» характеризует невежество

поколения людей, ставших объектом и продуктом медиатизации, констатирует полный разрыв с культурной традицией, а также фиксирует новое отношение к мифу, который используется в том числе как способ манипулирования и оправдания войны: «Есть и другие, вечно свежие, новости: / Например, Гармония рождена / От союза бога войны Арея с Афродитой, / А сыновья Арея – Деймос (Ужас) и Фобос (Страх), / Сводные братья Гармонии – Страх и Ужас, / Такое родство проливает свет...» [31]. Это свидетельствует о том, что, по мнению Ю. Мориц, античная культура и мифология в массовом сознании подвергаются профанации.

В стихотворении Ларисы Миллер «На вазе лошадка на стройных ногах» (2008) отразилось внеэстетическое восприятие искусства, характерное для современного посетителя музеев. Используя маску ролевого героя, поэт, с одной стороны, воспроизводит наивное, характерное для ребенка сознание, отождествляющее искусство с реальностью, с другой стороны, остряя «чужое слово», оценивает катастрофический разрыв с культурой, непонимание языка мифа: «На вазе лошадка на стройных ногах. / Лошадка участвует в древних бегах. / Лошадка бежит. Развевается грива. / Она нарисована так кропотливо. / Давай перед нею еще постоим. / Согреем лошадку вниманьем своим. / Ведь бегать и бегать ей, бедной, веками, / Коль ваза не грохнется, став черепками» [32]. Последняя строка, в которой просторечное «грохнется» соседствует с «черепками», интертекстуально связана со стихотворением Вяч. Иванова, фиксируя понижение статуса искусства и отношения к нему от благоговейного к pragmatическому: если для поэта начала XX в. осколок древней вазы был мнемоническим знаком, свидетельством об истории и культуре, то для современного обывательского взгляда это только «черепки», груда мусора, не заслуживающая внимания и не имеющая ценности.

Своеобразным завершением истории рецепции «Оды греческой вазе» Китса выступает стихотворение А. Кушнера «Обрываются связи», вошедшее в книгу «Облака выбирают анапест» (2008). Название произведения, мотивированное биографическим контекстом, отразившимся в словах «я живу в тишине», «глухота», приобретает символический смысл в социокультурном контексте: новый век обрывает все связи с традицией. Ее одиноким хранителем и ценителем оказывается лирический герой стихотворения и его автор – как известно,

диалог с античной культурой, в целом с традицией, занимает значимое место в творчестве Кушнера; в данном стихотворении поэт вступает в интертекстуальный диалог с произведением Китса. Стихотворение строится на оппозиции внешний мир – внутренний мир, которая организует цепь противопоставленных мотивов и образов: музыке подлинного искусства, которая, никому не слышная, звучит в душе лирического героя, противостоит громкая, навязчивая музыка чужого времени. Эта оппозиция отсылает к соответствующему фрагменту оды Китса: “Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on; / Not to the sensual ear, but, more endear’d, / Pipe to the spirit ditties of no tone” («Услышанные мелодии сладки, но те неуслышанные / Слаще, поэтому ты, мягкая свирель, продолжай играть, / Не чувственному слуху, но, любезнее, / Играй духу беззвучные песенки») [24]. В подтексте угадывается мысль о том, что происходящему в современности обесцениванию искусства лирический герой противопоставляет «Оду греческой вазе» Китса с ее апологией красоты. Как и его предшественники, Кушнер создает свою воображаемую картину на вазе: «Там, подобно метели, / Шелестит хоровод, / Распевают свирели, / Куст жасмина цветет. / <...> Виноград созревает, / Разгорается мак. / Это Китс утешает / В глухоте меня так» [33]. Это идиллическая картина, где все детали связаны с мифом и образуют целостный текст, в котором мысль о торжестве духовной жизни, любви, искусства, гармонии земного и небесного (символическая семантика винограда, жасмина, свирели, отсылающей к Китсу) овеяна элегической интонацией прощания с оставшейся в мечтах утопией прекрасной Аркадии и грустью приближающегося ухода и мудрым его приятием (мак – символ Деметры, Матери-Земли, которая рождает все живое и принимает в себя ушедших). Не воспроизводя мифопoэтическую образность оды Китса, используя наиболее значимые реминисцентные образы, Кушнер создает ее смысловой аналог – на языке мифа утверждает ценность жизни и непреходящее значение созданного в искусстве.

Таким образом, анализ «Оды греческой вазе» Дж. Китса и осмысление этапов ее рецепции в русской поэзии XX – начала XXI в. позволяет сделать следующие выводы. В формировании смысла произведения Китса как художественного целого значимую роль выполняет мифологический субстрат, связанный с мифом об Аполлоне. Рецеп-

тивная история «Оды о греческой вазе» в русской поэзии демонстрирует постепенную редукцию мифологических мотивов, усиление роли субъективной, часто публицистической интерпретации образно-мотивного комплекса вазы и изображения на ней, ослабление эстетического начала в восприятии произведений культуры. Образ вазы утрачивает свою символическую семантику, восходящую к архаической древности, и становится «общим местом», нулевым знаком в массовом сознании.

Список источников

1. Дьяконова Н.Я. Джон Китс. Стихи и проза // Китс Дж. Стихотворения. «Ламия», «Изабелла», «Канун св. Агнесы» и другие стихи / изд. подг. Н.Я Дьяконова, Э.Л. Линецкая. С.Л. Сухарев. Л. : Наука, 1986. С. 287–310.
2. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. М. : Наука, 1978. 208 с.
3. Урнов Д.М. Романтизм. Блейк. «Озерная школа». Вальтер Скотт. Байрон. Шелли. Китс. Эссеисты и другие прозаики // История всемирной литературы : в 9 т. М. : Наука, 1969. Т. 6. С. 87–112.
4. Халтрин-Халтурин Е.В. Поэтика «озарений» в литературе английского романтизма : романтические суждения о воображении и художественная практика. М. : Наука, 2009. 350 с.
5. Казакова И.Б. Эстетические воззрения Дж. Китса // Филологические науки. 2011. № 4. С. 43–53.
6. Зиновьевева А.Ю. Творчество Джона Китса и философия романтической поэзии : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 26 с.
7. Подольская Г.Г. Джон Китс в России. Новые переводы. Астрахань : Изд-во Астрахан. пед. ин-та, 1993. 302 с.
8. Пушкирева Е.Н., Уразаева Т.И. Лирика Джона Китса: своеобразие русской рецепции // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2006. № 8. С. 21–24.
9. Линючкина Е.Г. История переводов произведений Джона Китса на русский язык в начале XX века (1901–1917 гг.) // Филология и культура. Philology and Culture. 2016. № 2 (16). С. 260–264.
10. Линючкина Е.Г., Козырева М.А. Поэзия Дж. Китса в России XXI века // Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. 2018. Т. 160, кн. 1. С. 207–222.
11. Мищук О.Н. «Ода греческой вазе» Дж. Китса в переводе В.А. Комаровского // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2010. Вып. 2. С. 391–397.
12. Дьяконова Н.Я. Китс и его современники. М. : Наука, 1973. 200 с.
13. Ваза // Карта слов и выражений русского языка. URL: <https://kartaslov.ru/>
14. Символика: Ваза // Dzen.ru. URL: <https://dzen.ru/a/YmVSPDHFXAiorp>

15. Словарь символов // Значение Слова. URL: <https://znachenieslova.ru/slovar/symbol/vaza>
16. Керлот Х.Э. Словарь символов. М. : REFL-book, 1994. 608 с.
17. Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М. : ФАИР-пресс, 2001. 448 с.
18. Калиничев Д.А. Кипрские вазы с пластическим декором Марионского типа (VI–IV вв. до н.э.): генезис, форма, семантика : автореф. дис. ...канд. искусствоведения. М., 2019. 35 с.
19. Богатова О.В. Культ Великой Матери богов Кибелы в греко-римской древности: к проблеме религиозного синкретизма в античности : автореф. дис. ...канд. ист. наук. СПб., 1998. 25 с.
20. Аверинцев С.С. Символ // Краткая литературная энциклопедия. М. : Сов. энцикл., 1971. Т. 6. Стб. 827.
21. Михайлова А.В. Обратный перевод. М. : Языки русской культуры, 2000. 848 с.
22. Vendler H. The Odes of John Keats. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1983. 330 p.
23. Motion A. Keats. Chicago : University of Chicago Press, 1999. 656 p.
24. Ода к греческой вазе. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ода_к_греческой_вазе
25. Китс Дж. Стихотворения. «Ламия», «Изабелла», «Канун св. Агнесы» и другие стихи / изд. подг. Н.Я.Дьяконова, Э.Л.Линецкая, С.Л.Сухарев. Л. : Наука, 1986. 392 с.
26. Keats J. Selected Poems and Letters / ed. D. Bush. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. 361 p.
27. Иванов Вяч. Греческая ваза // Иванов Вяч. Собрание сочинений : в 4 т. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 545–546. URL: https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1689434559&tld=ru&lang=ru&name=ivanov_vyacheslav_sobranie_tom3_1979_.ocr.pdf&text
28. Петровых М. А на чердак – попытайся один!.. // Все стихи Марии Петровых. URL: https://45parallel.net/mariya_petrovykh/stihi/
29. Кушнер А. Ваза. URL: <https://rupoem.ru/kushner/na-antichnoj-vaze.aspx>
30. Бродский И. Неоконченный отрывок (Отнюдь не вдохновение...) // Сочинения Иосифа Бродского : в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 2. С. 179–180.
31. Мориц Ю. Блок новостей. URL: http://morits.ru/cntnt/poez/i_v_chyorn1/blok_novos.html
32. Миллер Л. На вазе лошадка на стройных ногах // Континент. 2008. № 138. URL: <https://magazines.gorky.media/continent/2008/138/nuzhny-slova-kotoryh-net-v-prirode.html>
33. Кушнер А. Обрываются связи. URL: https://kushner.poet-premium.ru/v_no-vom_veke.html

References

1. D'yakonova, N.Ya. (1986) Dzhon Kits. Stikhi i proza [John Keats. Poems and prose]. In: Keats, J. Stikhhotvoreniya. “Lamiya”, “Izabella”, “Kanun sv. Agnesy” i drugie

- stikhi [Lamia, Isabella, the Eve of St. Agnes, and Other Poems]. Translated from English. Leningrad: Nauka. pp. 287–310.
2. D'yakonova, N.Ya. (1978) *Angliyskiy romantizm* [English romanticism]. Moscow: Nauka.
 3. Urnov, D.M. (1969) Romantizm. Bleyk. “Ozernaya shkola”. Val’ter Skott. Bayron. Shelli. Kits. Esseisty i drugie prozaiki [Romanticism. Blake. Lake School. Walter Scott. Byron. Shelley. Keats. Essayists and other prose writers]. In: Vipper, Yu.B. et al. (eds) *Istoriya vsemirnoy literatury: v 9 tomakh* [History of world literature: in 9 volumes]. Vol. 6. Moscow: Nauka. pp. 87–112.
 4. Khaltrin-Khalturina, E.V. (2009) *Poetika “ozareniy” v literature angliyskogo romantizma : Romanticheskie suzhdeniya o voobrazhenii i khudozhestvennaya praktika* [The poetics of “insights” in the literature of English romanticism: Romantic judgments about the imagination and artistic practice]. Moscow: Nauka.
 5. Kazakova, I.B. (2011) Esteticheskie vozzreniya Dzh. Kitsa [Aesthetic views of J. Keats]. *Filologicheskie nauki*. 4. pp. 43–53.
 6. Zinov’eva, A.Yu. (2001) *Tvorchestvo Dzhona Kitsa i filosofiya romanticheskoy poezii* [The works of John Keats and the philosophy of romantic poetry]. Abstract of Philology Cand. Diss. Moscow.
 7. Podol’skaya, G.G. (1993) *Dzhon Kits v Rossii. Novye perevody* [John Keats in Russia. New translations]. Astrakhan: Astrakhan State Pedagogical Institute.
 8. Pushkareva, E.N. & Urazaeva, T.I. (2006) Lirika Dzhona Kitsa: svoeobrazie russkoy retsepcii [Lyrics of John Keats: the originality of Russian reception]. *Vestnik Tomskogo gos. ped. un-ta*. 8. pp. 21–24.
 9. Linyuchkina, E.G. (2016) Istoriya perevodov proizvedeniy Dzhona Kitsa na russkiy yazyk v nachale XX veka (1901–1917 gg.) [History of translations of John Keats’s works into Russian at the beginning of the twentieth century (1901–1917)]. *Filologiya i kul’tura – Philology and Culture*. 2 (16). pp. 260–264.
 10. Linyuchkina, E.G. & Kozyreva, M.A. (2018) Poeziya Dzh. Kitsa v Rossii XXI veka [Poetry of John Keats in Russia of the 21st century]. *Uch. zap. Kazanskogo un-ta. Seriya gumanitarnye nauki*. 160 (1). pp. 207–222.
 11. Mishchuk, O.N. (2010) “Oda grecheskoy vase” Dzh. Kitsa v perevode V.A. Komarovskogo [“Ode on a Grecian Urn” by J. Keats, translated by V.A. Komarovsky]. *Izvestiya Tul’skogo gos. un-ta. Gumanitarnye nauki*. 2. pp. 391–397.
 12. D'yakonova, N.Ya. (1973) *Kits i ego sovremenniki* [Keats and his contemporaries]. Moscow: Nauka.
 13. Kartaslov.ru. (n.d.) *Vaza* [Vase]. [Online] Available from: <https://kartaslov.ru/>
 14. Dzen.ru. (n.d.) *Simvolika: Vaza* [Symbolism: Vase]. [Online] Available from: <https://dzen.ru/a/YmVSPDHFIXAiorp>
 15. ZnachenieSlova.ru. (n.d.) *Slovar’ simvolov* [Dictionary of symbols]. [Online] Available from: <https://znachenieslova.ru/slovar/symbol/vaza>
 16. Kerlot, Kh.E. (1994) *Slovar’ simvolov* [Dictionary of symbols]. Moscow: “REFL-book”.

32. Miller, L. (2008) Na vaze loshadka na stroynykh nogakh [On a vase there is a horse on slender legs]. *Kontinent*. 138. [Online] Available from: <https://magazines.gorky.media/continent/2008/138/nuzhny-slova-kotoryh-net-v-prirode.html>
33. Kushner, A. (n.d.) *Obryvayutsya svyazi* [Connections are broken]. [Online] Available from: https://kushner.poet-premium.ru/v_novom_veke.html

Информация об авторе:

Аvtухович Т.Е. – д-р филол. наук, профессор кафедры русской филологии Гродненского государственного университета имени Янки Купалы (Гродно, Беларусь). E-mail: avtuchovich@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

T.Je. Avtukhovich, Dr. Sci. (Philology), professor, Yanka Kupala State University of Grodno (Grodno, Republic of Belarus). E-mail: avtuchovich@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 22.01.2024.

The article was accepted for publication 22.01.2024.

ИМАГОЛОГИЯ

Научная статья

УДК 82.091

doi: 10.17223/24099554/21/10

Творчество В.А. Жуковского в рецепции литературной критики первой половины XIX века: к постановке проблемы

Виталий Сергеевич Киселев

Томский государственный университет, Томск, Россия, kv-uliss@mail.ru

Аннотация. Рецепция личности и творчества В.А. Жуковского в прижизненной литературной критике до сих пор представляет собой недостаточно изученную проблему. В статье предпринят обзор как источниковой стороны вопроса (привлекаемых к анализу критических материалов), так и методологических подходов, связанных с новыми направлениями историко-литературных исследований – анализом авторских репутаций и формированием национального литературного канона.

Ключевые слова: литературная репутация, русская литература, В.А. Жуковский, литературная критика, журналистика

Источник финансирования: Исследование проведено в Томском государственном университете в рамках проекта Российского научного фонда № 24-18-00386 «История русской литературной критики первой половины XIX века: В.А. Жуковский в прижизненной критической рецепции».

Для цитирования: Киселев В.С. Творчество В.А. Жуковского в рецепции литературной критики первой половины XIX века: к постановке проблемы // Имагология и компаративистика. 2024. № 21. С. 207–219. doi: 10.17223/24099554/21/10

Original article

doi: 10.17223/24099554/21/10

Vasily Zhukovsky's works in the reception of literary criticism of the first half of the 19th century: To the problem statement

Vitaly S. Kiselev

Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, kv-uliss@mail.ru

Abstract. Reception of Vasily Zhukovsky's personality and works in his lifetime literary criticism still represents an insufficiently studied problem. The article provides an overview of both the source side of the issue (critical materials involved in the analysis) and methodological approaches associated with new directions of historical and literary research – the analysis of author's reputations and the formation of a national literary canon. In terms of sources from Zhukovsky's extensive heritage, attention is paid to only a few subjects – an evaluation of the romantic aesthetics of the poet in general and individual genre models (elegy, ballad, hexametric idyll, and poetic story), the role of translations and their innovation, as well as the image of the poet's personality and works during the period of the controversy between Arzamas and Conversations of Lovers of the Russian Word. Such selectivity takes a huge complex of material – articles, reviews, polemical assessments, etc. by dozens of authors on the pages of most periodicals of the era – beyond the limits of comprehension. The study of lifetime critical reception of Zhukovsky's personality and works against the background of the broader context of his literary reputation opens up new perspectives. Literary historians have accumulated a large amount of material about the writer's activities in certain institutional spheres, which influenced criticism. Synchronization and integration into a single picture of trends in the critical reception and evaluations of other institutional environments, thereby, becomes an urgent task for Zhukovsky studies. The second area of methodological innovations in the field of the history of Russian criticism is the study of the literary canon and the analysis of the sociocultural mechanisms of its formation. Zhukovsky's personality and works were canonized very early, already at the turn of the 1830s, and, subsequently the poet's place in the national pantheon was not questioned. The role of lifetime literary criticism in establishing such a consensus was extremely large, but has not yet been reflected on, which makes the study of these aspects particularly relevant.

Keywords: literary reputation, Russian literature, Vasily Zhukovsky, literary criticism, journalism

Financial Support: The research was conducted at Tomsk State University and supported by the Russian Science Foundation, Project No. 24-18-00386: History of Russian Literary Criticism of the First Half of the 19th Century: Vasily Zhukovsky in Lifetime Critical Reception.

For citation: Kiselev, V.S. (2024) Vasily Zhukovsky's works in the reception of literary criticism of the first half of the 19th century: To the problem statement. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 21. pp. 207–219. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/21/10

История русской литературной критики, сложившаяся как особая научная дисциплина в течение XX в., в ее отечественном изводе оказалась сосредоточена на нескольких ведущих предметах: прослеживании борьбы художественных направлений и течений, включая рефлексию над эстетическим методом; изучении критики в составе журналистики (идеологии и эстетики определенного печатного органа); осмыслении творчества отдельных литературных критиков; исследовании жанров и поэтики литературно-критических текстов. Изучение критической рецепции личности и творчества конкретного писателя выступало пограничной зоной между собственно историей литературы и историей критики в ее первом аспекте (прослеживание борьбы художественных направлений и течений). Тем самым осветить осмысление в критике того или иного автора значило показать, как его творчество интерпретируют классицисты и романтики, архаисты и карамзинисты, символисты и акмеисты, либералы и консерваторы, а также конкретные критики – Н.И. Надеждин, В.Г. Белинский, Н.А. Добролюбов или Н.К. Михайловский.

В рамках подобной методологии история русской литературной критики первой половины XIX в. изучена достаточно подробно, хотя по отношению к В.А. Жуковскому остались существенные лакуны как в плане привлеченного материала, так и в плане проблематики. Так, в большинстве работ, посвященных истории направлений и течений русской критики от «Очерков по истории русской журналистики и критики» [1] до «Очерков истории русской литературной критики. Т. 1 (XVIII – первая четверть XIX в.)» [2], имя В.А. Жуковского неизменно присутствует в контексте полемик о сентиментализме и романтизме, противостояния архаистов и карамзинистов, тенденций декабристской критики, позиций критиков «торгового направления»

и пушкинского круга, концепций В.Г. Белинского, а затем борьбы западников и славянофилов. В том же качестве личность и творчество В.А. Жуковского фигурируют во множестве трудов, посвященных критике отдельных направлений и групп, печатных органов, конкретных литературных критиков [3–12]. Между тем во всех упомянутых и множестве других работ В.А. Жуковский выступает лишь одним из персонажей критической рефлексии, но в цельную картину рецепция его личности и творчества в прижизненной литературной критике не складывается. Из его обширного наследия 1797–1852 гг. внимание уделяется только нескольким предметам – оценке романтической эстетики поэта в целом и отдельных жанровых моделей (элегии, баллады, гекзаметрической идиллии и стихотворной повести), роли переводов и их новаторству, а также образу личности и творчества В.А. Жуковского в период полемики «Арзамаса» и «Беседы любителей русского слова». Подобная избирательность выводит за пределы осмыслиения огромный комплекс материала – статьи, рецензии, полемические оценки и иные публикации десятков авторов на страницах большинства периодических изданий эпохи («Вестник Европы», «Дамский журнал», «Аглая», «Сын отечества», «Амфион», «Благонамеренный», «Полярная звезда», «Северные цветы», «Мнемозина», «Московский телеграф», «Московский вестник», «Европеец», «Телескоп», «Библиотека для чтения», «Русский инвалид», «Литературная газета», «Северная пчела», «Московский наблюдатель», «Современник», «Отечественные записки», «Москвитянин» и др.). Показателем несфокусированности может служить и отсутствие комплексных научных переизданий критических работ, посвященных В.А. Жуковскому, особенно чувствительное на фоне современных антологий «Пушкин в прижизненной критике» [13], «Н.М. Карамзин: pro et contra» [14], «М.Ю. Лермонтов: pro et contra» [15], «Н.В. Гоголь: pro et contra» [16].

Наряду с наличием источниковой и проблемной лакуны в осмыслиении прижизненной критической рецепции личности и творчества В.А. Жуковского в последнее пятнадцатилетие обозначилась и лакуна методологическая. Она связана с проникновением в сферу истории литературной критики двух взаимосвязанных методологий, идущих из сферы социологии литературы.

Первая – изучение авторских репутаций как интегральных оценок писательской среды, читательской аудитории и критики. Это уводит

от сосредоточенности на вопросах только эстетики, идеологии или поэтики в сферу более широкого контекста их оценки в процессе социального функционирования словесности.

Системную теоретическую разработку феномен литературной репутации получил в рамках социологии литературы, где сложилось два подхода. Первый опирается на концепцию литературного поля Пьера Бурдье («Поле литературы») [17], согласно которой литература является системой позиций (ролей), определяющих габитус (набор сценариев поведения) конкретных акторов. Целью акторов выступают накопление и прераспределение ценностно-символического капитала, который, в свою очередь, можно обменять на капитал материальный или властный. Объем накопленного актором-писателем символического капитала и закрепляется в представлении о его литературной репутации. Значимой параллелью здесь выступает концепция Ю.М. Лотмана («Литературная биография в историко-культурном контексте») [18], акцентировавшего рецептивный аспект (система читательских восприятий) в формировании образа писателя в определенном культурном пространстве.

А.И. Рейтблат, Б.В. Дубин и Л.Г. Гудков предложили иной подход к проблеме литературной репутации. Они сосредоточились, в отличие от Бурдье, заинтересованного имманентным анализом литературного поля, на области общественного регулирования литературы через институты – организационно объективированные литературные позиции (группы культурных элит, инициирующих производство текстов и их потребляющих, и каналы коммуникации (библиотеки, книгоиздание, медиа), задающие условия циркулирования текстов). В рамках подобного подхода на становление писательской репутации оказывают влияние не только отдельные конкретные акторы, но и целостные институты, поддержкой и ресурсами которых оказался способным воспользоваться литератор.

При наличии сформировавшейся методологии изучения литературных репутаций в историко-литературном ее применении на материале классической русской литературы существуют значительные лакуны. Так, работы о литературных репутациях Золотого века единичны и сосредоточиваются обычно на одном акторе. Образцом могут выступить книга П. Дебрецени “Social Functions of Literature: Aleksandr Pushkin and Russian Culture” [19] и статья А.И. Рейтблата

«Как Пушкин вышел в гении (О литературной репутации Пушкина)» [20], посвященные, с одной стороны, сознательным стратегиям литературного поведения Пушкина, а с другой – рецепции их различными читательскими группами. Едва ли не единственным опытом разностороннего анализа институциональных сторон деятельности русского литератора на сегодняшний день является книга А.И. Рейтблата «Фаддей Венедиктович Булгарин: идеолог, журналист, консультант секретной полиции: статьи и материалы» [21]. Из других значимых опытов можно выделить работы М.Б. Селезнева («Литературная репутация Ф.В. Булгарина в литературно-эстетических дискуссиях 1820–1840-х годов» [22]), Н.Н. Краюшкиной («Литературная репутация А.С. Пушкина в 1830-е годы» [23]), М.В. Трунина («Литературная репутация М.Н. Лонгинова» [24]), Н.В. Попова («Н.Е. Струйский и проблема литературной репутации» [25]), И.Ю. Винницкого («Граф Сардинский. Дмитрий Хвостов и русская культура» [26]).

Изучение прижизненной критической рецепции личности и творчества В.А. Жуковского на фоне более широкого контекста его литературной репутации открывает новые перспективы. Историками литературы накоплен большой материал о деятельности писателя в отдельных институциональных сферах, влиявший на оценки критики (например, признание при дворе, должность воспитателя цесаревича, дружба с иностранными культурными деятелями, близость к разным литературным группам, успех у читателей элегий, баллад или «Певца во стане русских воинов»). Синхронизация и сведение в единую картину тенденций критической рецепции и оценок иных институциональных сред тем самым становится актуальной задачей жуковковедения.

Вторая сфера методологических новаций в области истории русской критики – это изучение литературного канона, анализ социокультурных механизмов его формирования. Включение или невключение определенного автора или произведения в национальный литературный канон также определяется не только эстетическими причинами, но и расстановкой сил в борьбе литературных групп, выдвигающих свои модели литературного пантеона, потребностями национального или имперского культурного строительства, задачами педагогического (преподавание литературы в школе и университете) или научного характера (выстраивание определенной версии истории национальной литературы). Проблема русского литературного канона была

поставлена Дж. Бруксом (“Russian Nationalism and Russian Literature: The Canonization of the Classics”) [27]. Современные отечественные исследования подобного плана обращают основное внимание на конкуренцию эстетических программ и иерархию литературных авторитетов в разные эпохи (В.М. Живов, М.Ю. Берг, А.И. Рейтблат, М.Л. Майофис). В последнее десятилетие тартуские ученые реализовали ряд проектов, касающихся русского литературного канона и роли отдельных институтов в его формировании [28–30].

Методология подобных изучений еще только разрабатывается, пересекаясь с поисками в области исследования исторической памяти | и мемориальной культуры. Личность и творчество В.А. Жуковского подверглись канонизации очень рано, уже к рубежу 1820–1830-х гг., и до периода 1930–1950-х гг. место поэта в национальном пантеоне не подвергалось сомнению. Столь же быстро он в него и вернулся уже к 1960–1970-м гг. Роль прижизненной литературной критики в установлении подобного консенсуса была чрезвычайно велика, однако до сих пор не отрефлексирована, что придает особую актуальность изучению этих аспектов.

Решению данных задач посвящен проект томских ученых, поддержанный грантом РНФ № 24-18-00386 «История русской литературной критики первой половины XIX века: В.А. Жуковский в прижизненной критической рецепции». Методология проекта имеет междисциплинарный характер и предполагает синтез трех подходов. Первый является традиционным для отечественной версии истории русской литературной критики и нацелен на последовательное хронологическое прослеживание хода критических рефлексий вокруг личности и творчества писателя на фоне борьбы художественных направлений, течений и литературных групп, а также печатных органов (журналов, газет, альманахов) и отдельных литературных критиков, включая обращение к жанровым аспектам и поэтике анализируемых литературно-критических текстов. Погружение в проблемы эстетического характера сопровождается в рамках проекта изучением более широкого феномена литературной репутации автора, когда та или иная критическая рефлексия о его личности и творчестве рассматривается как подготовленная и сопровождающаяся предыдущей оценкой со стороны писательского сообщества, восприятием разных групп читателей, поддержкой или неодобрением агентов из иных институциональных сред

(например, власти или церкви). Установкой исследования явится внимание не только к персональным стратегиям акторов-критиков в плане перераспределения символического капитала автора, но и к механизмам институциональной селекции подобных мнений и стратегий. Наконец, третьей составляющей методологии проекта выступает учет процессов формирования национального литературного канона, когда система частных оценок в критике и со стороны агентов иных литературных институций на определенном этапе трансформируется в коллективный консенсус по поводу места писателя в национальном пантеоне.

Специфика поставленных задач определяет более частные аспекты методологии. Первая установка исследования – максимально полное выявление источников, отразивших критическую рецепцию личности и творчества В.А. Жуковского. Инструментарий проекта в этой сфере – библиографические и архивные разыскания документов, опубликованных в журналах, газетах и альманахах первой половины XIX в. или оставшихся в рукописях: литературно-критических статей, рецензий, полемических высказываний, обзоров и т.п. Значительная их часть была выявлена приcommentаторской подготовке «Полного собрания сочинений и писем» В.А. Жуковского в 20 томах, осуществляемой членами проекта. Обнаруженные источники подвергнутся систематизации, описанию, концептуальному осмыслению и будут подготовлены к научнойcommentированной публикации.

Вторая методологическая установка проекта – реконструкция поля индивидуальных и групповых рецепций писательского сообщества первой половины XIX в., оказавших влияние на литературную репутацию В.А. Жуковского. Это определяет обращение к инструментарию рецептивных изучений, нацеленных на реконструкцию поля культурно-исторических обстоятельств, биографического контекста, мировоззренческих и эстетических установок, повлиявших на характер индивидуальной или групповой рецепции личности и творчества В.А. Жуковского. Кроме того, обширный круг контактов писателя (несколько тысяч персон) не позволяет привлечь абсолютно все факты рецепции и должен сопровождаться как оценкой сравнительной значимости (влиятельности) мнений определенного лица в формировании прижизненной репутации В.А. Жуковского, так и сосредоточением в первую очередь на комплексе «сильных» фигур.

Третья установка проекта – институциональная – определяет учет состояния ролевых взаимодействий в рамках конкретной институции и перспективы ее эволюции. На этом уровне индивидуальные рецепции подвергаются селекции по определенным сценариям и аккумулируются в коллективное мнение, задающее статус литератора в данной сфере. Здесь требуется как реконструкция механизмов оценки внутри каждой отдельной институции, существенно разнящихся друг от друга, так и выведение синтетического итога из взаимного наложения сети институциональных оценок.

Наконец, четвертая установка проекта нацеливает на последовательное хронологическое прослеживание хода критических рефлексий вокруг личности и творчества В.А. Жуковского на фоне борьбы художественных направлений, течений и литературных групп (карамзинисты, архаисты, декабристы, «торговое направление», пушкинский круг, западники, славянофилы), а также печатных органов (журналов, газет, альманахов) и отдельных литературных критиков, в том числе иностранных (немецких, итальянских и французских), включая обращение к жанровым аспектам и поэтике анализируемых литературно-критических текстов в его соотнесении с общими механизмами легитимации и канонизации в русской словесности первой половины XIX в.

Таким образом, в ходе реализации проекта будут достигнуты следующие результаты. Во-первых, впервые подвергнутся системному изучению становление и эволюция прижизненной писательской репутации В.А. Жуковского (до настоящего момента внимание уделялось, скорее, посмертной рецепции его личности и творчества [31]). Во-вторых, дифференцированному рассмотрению впервые подвергнутся не только оценки отдельных лиц, но механизмы институциональной селекции подобных мнений, в том числе коллективных акторов: «цеховая» рецепция писательского сообщества, роль журналистской и книгоиздательской среды, придворного круга и властных агентов, а также инонациональных авторов. В-третьих, научному сообществу будет представлен новый документальный материал: печатные и архивные источники, отразившие факты критической рецепции личности и творчества В.А. Жуковского (статьи, рецензии, полемические оценки и иные публикации в журналах, газетах и альманахах первой половины XIX в., рукописи). Они будут систематизированы, комплексно осмыслены и опубликованы. В-четвертых, исследование позволит

сделать выводы об общих механизмах литературной легитимации и канонизации в русской словесности первой половины XIX в.

Список источников

1. Очерки по истории русской журналистики и критики : в 2 т. Л. : Изд-во ЛГУ, 1950–1965.
2. Очерки истории русской литературной критики. СПб. : Наука, 1999. Т. 1. 368 с.
3. Мордовченко Н.И. Русская критика первой четверти XIX века. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1959. 432 с.
4. Успенский Б.А. Из истории русского литературного языка XVIII – начала XIX века. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984. 242 с.
5. Серман И.З. Литературное дело Карамзина. М. : РГГУ, 2005. 328 с.
6. Тынянов Ю.Н. Архансты и Пушкин // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М. : Наука, 1969. С. 23–121.
7. Проскурин О. Литературные скандалы пушкинской эпохи. М. : ОГИ., 2000. 368 с.
8. Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М. : МАЛП, 1998. 382 с.
9. Егоров Б.Ф. Литературно-критическая деятельность В.Г. Белинского. М. : Просвещение, 1982. 176 с.
10. Березина В.Г. Этюды о Белинском – журналисте и критике. СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1991. 128 с.
11. Кошелев В.А. Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов (1840–50). Л. : Наука, 1984. 194 с.
12. Пирожкова Т.Ф. Славянофильская журналистика. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1997. 224 с.
13. Пушкин в прижизненной критике : в 4 т. СПб. : Гос. пушкинский театральный центр, 1996–2008.
14. Н.М. Карамзин: pro et contra. СПб. : РХГА, 2006. 1080 с.
15. М.Ю. Лермонтов: pro et contra : в 2 т. СПб. : РХГА, 2013–2014.
16. Н.В. Гоголь: pro et contra. СПб. : РХГА, 2009. 1040 с.
17. Bourdieu P. Le champ littéraire // Actes de la recherche en sciences sociales. 1991. № 89. Р. 3–46.
18. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб. : Искусство-СПБ, 1997. С. 804–816.
19. Debreczeny P. Social Functions of Literature: Aleksandr Pushkin and Russian Culture. Stanford, CA : Stanford University Press, 1997. 282 p.
20. Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении (О литературной репутации Пушкина) // Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении : историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М. : Новое литературное обозрение, 2001. С. 51–69.

21. Рейтблам А.И. Фаддей Венедиктович Булгарин: идеолог, журналист, консультант секретной полиции : статьи и материалы. М. : Новое литературное обозрение, 2016. 630 с.
22. Селезнев М.Б. Литературная репутация Ф.В. Булгарина в литературно-эстетических дискуссиях 1820–1840-х годов : дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2008. 183 с.
23. Краюшкина Н.Н. Литературная репутация А.С. Пушкина в 1830-е годы : дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 313 с.
24. Трунин М.В. Литературная репутация М.Н. Лонгинова : дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 210 с.
25. Попов Н.В. Н.Е. Струйский и проблема литературной репутации : дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. 187 с.
26. Виницкий И.Ю. Граф Сардинский. Дмитрий Хвостов и русская культура. М. : Новое литературное обозрение, 2016. 354 с.
27. Brooks J. Russian Nationalism and Russian Literature: The Canonization of the Classics // Nation and Ideology: Essays in Honor of Wayne S. Vucinich. New York : Boulder, 1981. P. 315–334.
28. Вдовин А.В. Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Тарту : Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011. 238 с.
29. Пушкинские чтения в Тарту 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон : в 2 ч. Тарту : Tartu Ülikooli Kirjastus, 2012.
30. Хрестоматийные тексты : русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон. Тарту : Tartu Ülikooli Kirjastus, 2013. 346 с.
31. Анисимова Е.Е. Творчество В.А. Жуковского в рецептивном сознании русской литературы первой половины ХХ века. Красноярск : СФУ, 2016. 468 с.

References

1. Evgen'ev-Maksimov, V.E. et al. (eds) (1950–1965) *Ocherki po istorii russkoy zhurnalistiki i kritiki: v 2 t.* [Essays on the history of Russian journalism and criticism: in 2 volumes]. Leningrad: Leningrad State University.
2. Stennik, Yu.V. (ed.) (1999) *Ocherki istorii russkoy literaturnoy kritiki* [Essays on the history of Russian literary criticism]. Vol. 1. St. Petersburg: Nauka.
3. Mordovchenko, N.I. (1959) *Russkaya kritika pervoy chetverti XIX veka* [Russian criticism of the first quarter of the 19th century]. Moscow; Leningrad: USSR AS.
4. Uspenskiy, B.A. (1984) *Iz istorii russkogo literaturnogo jazyka XVIII – nachala XIX veka. Yazykovaya programma Karamzina i ee istoricheskie korni* [From the history of the Russian literary language of the 18th – early 19th centuries. Karamzin's language program and its historical roots]. Moscow: Moscow State University..
5. Serman, I.Z. (2006) *Literaturnoe delo Karamzina* [Karamzin's literary work]. Moscow: RSUH.
6. Tyynyanov, Yu.N. (1969) *Pushkin i ego sovremenniki* [Pushkin and his contemporaries]. Moscow: Nauka. pp. 23–121.

7. Proskurin, O. (2000) *Literaturnye skandaly pushkinskoy epokhi* [Literary scandals of the Pushkin era]. Moscow: OGI.
8. Mann, Yu.V. (1998) *Russkaya filosofskaya estetika* [Russian philosophical aesthetics]. Moscow: MALP.
9. Egorov, B.F. (1982) *Literaturno-kriticheskaya deyatel'nost' V.G. Belinskogo* [V.G. Belinsky's literary-critical activities]. Moscow: Prosveshchenie.
10. Berezina, V.G. (1991) *Etyudy o Belinskom – zhurnaliste i kritike* [Essays about Belinsky – a journalist and critic]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
11. Koshelev, V.A. (1984) *Esteticheskie i literaturnye vozozreniya russkikh slavyanofilov (1840–50)* [Aesthetic and literary views of Russian Slavophiles (1840–50)]. Leningrad: Nauka.
12. Pirozhkova, T.F. (1997) *Slavyanofil'skaya zhurnalistika* [Slavophile journalism]. Moscow: Moscow State University.
13. Bukhaev, V.B. et al. (eds) (1996–2008) *Pushkin v prizhiznennoy kritike: v 4 t.* [Pushkin in lifetime criticism: in 4 volumes]. St. Petersburg: Gosudarstvennyy pushkinskiy teatral'nyy tsentr.
14. Sapchenko, L.A. (2006) *N.M. Karamzin: pro et contra*. St. Petersburg: RHCA. (In Russian).
15. Savinkova, S.V., Isupova, K.G. & Danilova, N.Yu. (2013–2014) *M.Yu. Lermontov: pro et contra*. In 2 volumes. St. Petersburg: RHCA. (In Russian).
16. Goncharov, S.A. (2009) *N.V. Gogol: pro et contra*. St. Petersburg: RHCA. (In Russian).
17. Bourdieu, P. (1991) Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*. 89. pp. 3–46.
18. Lotman, Yu.M. (1997) *O russkoy literature* [On Russian literature]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB. pp. 804–816.
19. Debreczeny, P. (1997) *Social Functions of Literature: Aleksandr Pushkin and Russian Culture*. Stanford, California: Stanford University Press.
20. Reytblat, A.I. (2001) *Kak Pushkin vyshel v genii: Istoriko-sotsiologicheskie ocherki o knizhnoy kul'ture pushkinskoy epokhi* [How Pushkin became a genius: Historical and sociological essays on the book culture of Pushkin's era]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 51–69.
21. Reytblat, A.I. (2016) *Faddey Venediktovich Bulgarin: ideolog, zhurnalist, konsul'tant sekretnoy politsii: Stat'i i materialy* [Thaddeus Bulgarin: ideologist, journalist, secret police consultant: Articles and materials]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
22. Seleznev, M.B. (2008) *Literaturnaya reputatsiya F.V. Bulgarina v literaturno-esteticheskikh diskussiyakh 1820–1840-kh godov* [Thaddeus Bulgarin's literary reputation in literary and aesthetic discussions of the 1820s–1840s]. Philology Cand. Diss. Magnitogorsk.
23. Krayushkina, N.N. (2009) *Literaturnaya reputatsiya A.S. Pushkina v 1830-e gody* [Literary reputation of A.S. Pushkin in the 1830s]. Philology Cand. Diss. Moscow.
24. Trunin, M.V. (2010) *Literaturnaya reputatsiya M.N. Longinova* [Literary reputation of M.N. Longinov]. Philology Cand. Diss. Moscow.

25. Popov, N.V. (2011) *N.E. Struyskiy i problema literaturnoy reputatsii* [N.E. Struyskiy and the problem of literary reputation]. Philology Cand. Diss. Moscow.
26. Vinitskiy, I.Yu. (2016) *Graf Sardinskiy. Dmitriy Khvostov i russkaya kul'tura* [Count of Sardinia. Dmitry Khvostov, and Russian culture]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
27. Brooks, J. (1981) Russian Nationalism and Russian Literature: The Canonization of the Classics. In: Banac, I., Ackerman, J.G. & Szporluk, R. (eds) *Nation and Ideology: Essays in Honor of Wayne S. Vucinich*. New York: Boulder. pp. 315–334.
28. Vdovin, A.V. (2011) *Kontsept «glava literatury» v russkoy kritike 1830–1860-kh godov* [The concept of the “head of literature” in Russian criticism of the 1830s–1860s]. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
29. Leybov, R. (ed.) (2012) *Pushkinskie chteniya v Tartu 5: Pushkinskaya epokha i russkiy literaturnyy kanon: v 2 ch.* [Pushkin readings in Tartu 5: Pushkin's era and the Russian literary canon: in 2 parts]. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
30. Vdovin, A. & Leybov, R. (eds) (2013) *Khrestomatiynye teksty: russkaya pedagogicheskaya praktika XIX v. i poeticheskiy kanon* [Textbook texts: Russian pedagogical practice of the 19th century. and the poetic canon]. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
31. Anisimova, E.E. (2016) *Tvorchestvo V.A. Zhukovskogo v retseptivnom soznanii russkoy literatury pervoy poloviny XX veka* [V.A. Zhukovsky's works in the receptive consciousness of Russian literature of the first half of the 20th century]. Krasnoyarsk: SFU.

Информация об авторе:

Киселев В.С. – д-р филол. наук, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: kv-uliss@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

V.S. Kiselev, Dr. Sci. (Philology), head of the Department of Russian and Foreign Literature, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: kv-uliss@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 20.05.2024.

The article was accepted for publication 20.05.2024.

Научная статья
УДК 821.161.1
doi: 10.17223/24099554/21/11

Мусульманский мир в волжском травелоге XIX века

Людмила Николаевна Сарбаш

*Чувашский государственный университет имени И.Н. Ульянова, Чебоксары,
Россия, sarbash.lu@yandex.ru*

Аннотация. Анализируются рецепция мусульманского мира в волжском травелоге XIX в. и поэтика передачи татарского в его разнообразных религиозно-культурных проявлениях. Инокультурная репрезентация представлена описанием уклада жизни, религиозными праздниками и обрядами, историческими экскурсами, сопровождающимися локальными мифологическими преданиями. Текст религиозных проповедей и эпиграфических надписей, передающих онтологические представления мусульманина о Боге и человеке, – одна из форм художественной ретрансляции татарского в травелоге.

Ключевые слова: волжский травелог, мусульманский мир, татарские легенды и богослужение, эпиграфические надписи

Для цитирования: Сарбаш Л.Н. Мусульманский мир в волжском травелоге XIX века // Имагология и компаративистика. 2024. № 21. С. 220–235.
doi: 10.17223/24099554/21/11

Original article
doi: 10.17223/24099554/21/11

The Muslim world in the Volga travelogue of the 19th century

Lyudmila N. Sarbash

*Chuvash State University named after I.N. Ulyanov, Cheboksary, Russian Federation,
sarbash.lu@yandex.ru*

Abstract. The Volga travelogue as a structural and artistic modification of the travel essay is a noticeable phenomenon in the Russian literary process

of the 19th century, represented by a large layer of literary text. “A journey along the Volga” in its temporal development is represented by works of M.I. Nevzorov, A.F. Voeikov, P.P. Svinin, A.A. Potekhin, A.N. Ostrovsky, G.P. Dem’yanov, A.F. Pisemsky, S.V. Maksimov, F.D. Nefedov, V.I. Manenkov, V.G. Korolenko, N.Yu. Yushkov, G.G. Moskvich, K.K. Sluchevsky, N.P. Bogolyubov, G. and N. Chernetsov, V. Sidorov, K.P. Pobedonostsev, Vas.Iv. Nemirovich-Danchenko, A.A. Korinfsky, A.P. Valueva, V.V. Rozanov, and many others. The reception of the foreign in its various religious and cultural manifestations is one of the narrative strategies of the Volga traveler. The Muslim (Tatar) as a different religious tradition, as a special characterology of Russian reality, attracted Russian writers’ attention. The realities of the Muslim world of the Volga are conveyed in the travelogue, such as the Tatar way of life; the originality of “Mohammedanism”; customs and holidays – Ramazan, Kurban, “Gala Night”; the history of the “Bulgar kingdom”; Tatar legends. The autochthon is represented in the Volga travelogue as a ritual culture, religious and mythological beliefs, and local folklore. Nevzorov’s *Journey to Kazan, Vyatka, and Orenburg in 1800* conveys the peculiarities of the Tatar way of life: family relations, Muslim ritual culture (wedding and funeral), the originality of the national dress and cuisine. The codifier of ethnicity is the religious experience of the people; a significant part of the narrative is associated with the confessional aspects of life: the transfer of religious paraphernalia, worship. The transfer of Muslim texts creates an idea of a different faith in its fundamental points: the writer acquaints the Russian reader with “Mohammedanism” in its definite codification – prayer, sermons, grave inscriptions. In the creative reception of the non-Russian, Nevzorov refers to the national word (“Tatar-Arabic”), which together with other elements of ethnic identity conveys the Muslim constants of life. Svinin’s *Pictures of Russia and the Life of Its Diverse Peoples* reflects the reception of Tatar epigraphic inscriptions; the author focuses on the religious and philosophical attitude of the believer – the constant presence of the thought of the omnipotence of God and the inevitability of the judgment day. Mythologems of national consciousness, Tatar legends contribute to the creation of a vivid image of the Muslim world. In the poetic system of travelogues by Bogolyubov, Monastyrsky, Dem’yanov, Korinfsky, and Valueva, significant are Tatar legends about the construction of Kazan and the winged snake Zilant, the sacrificial gift, the Bulgar kingdom, the Court of Justice and the khan’s daughter – the “heavenly guria”, and the life of the Tatar queen Sumbeka.

Keywords: Volga travelogue, Muslim world, Tatar legends and worship, epigraphic inscriptions

For citation: Sarbash, L.N. (2024) The Muslim world in the Volga travelogue of the 19th century. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 21. pp. 220–235. (In Russian). doi: 10.17223/2409554/21/11

Волжский травелог как структурно-художественная модификация путевого очерка – заметное явление в русском литературном процессе XIX в., представленное большим количеством произведений. «Путешествие по Волге» в динамике временного развитияreprезентировано сочинениями М.И. Невзорова («Путешествие в Казань, Вятку и Оренбург в 1800 году»), А.Ф. Войкова («Путешествие из Сарепты на развалины Шерри-Сарай, бывшей столицы Золотой Орды»), А.А. Потехина («Путь по Волге в 1851 году», «С Ветлуги»), С.В. Максимова («Куль хлеба и его похождения»), А.Н. Островского («Путешествие по Волге от истоков до Нижнего Новгорода»), Ф.Д. Нефедова («Этнографические наблюдения на пути по Волге и ее притокам»), В.И. Маненкова («Поволжские очерки», «На Волге»), Н.П. Боголюбова («Волга от Твери до Астрахани»), В. Сидорова («По России. Волга. Путевые заметки и впечатления от Валдая до Каспия»), Н.Ф. Юшкова («На пути. Очерки и наброски от Казани до Царицына»), Г. и Н. Чернецовых («Путешествие по Волге»), М.И. Семевского («От Твери до Астрахани»), К.П. Победоносцева («Письма о путешествии государя наследника цесаревича по России»), В.Г. Короленко («В пустынных местах. Из поездки по Ветлуге и Керженцу»), А.Ф. Писемского («Путевые очерки»), К.К. Случевского («Вниз по Волге»), Вас.Ив. Немировича-Данченко («Великая река: картина из жизни и природы на Волге»), А.А. Коринфского («Волга. Сказания, картины и думы»), А.П. Валуевой («По Великой русской реке: очерки и картины Поволжья») и многих-многих других.

Травелог привлекает внимание современных исследователей как в его широком временном топографическом и сюжетном диапазоне [1], так и в региональном проявлении – «уральском» [2], «тверском» [3]. Волжский травелог как целостная структурно-жанровая дефиниция не был объектом специального рассмотрения в современной филологической науке. Некоторые аспекты изучения проблематики, этнокультурной идентификации и поэтики путешествия затронуты в наших статьях [4–6].

Особый научный интерес в волжском травелоге представляет проблема изображения иноэтнического, нерусского в его разнообразных религиозно-культурных проявлениях, художественной передачи полиэтноконфессионального мира. Волга в травелоге предстает как «великий Ноев ковчег», как уникальная «этнографическая выставка», без

которой невозможно понять и постичь «Государство Российское», «беспредельное Отечество»: «Кто не знает Волги, не знает России» [7. С. 229]. В путешествии утверждается сакральный образ великой реки как матери русского народа и нерусских поволжских этносов.

Мусульманское (татарское) как особая характерология российской действительности, как иная религиозная традиция привлекает внимание русских писателей. В.В. Розанов, образно называя Волгу «Русским Нилом», отмечает, что здесь «сливаются Великороссия, славянщина с обширным мусульманско-монгольским миром»: «Какой тоже мир, какая древность – другой самостоятельный “столп мира”... Магометово царство» [8]. Рецепция нерусского российского в его разнообразных культурно-религиозных манифестациях – одна из нарративных стратегий волжского травелога.

В травелоге Н.П. Боголюбова «Волга от Твери до Астрахани» предстают мусульманские константы Поволжья. Описание средней Волги и достопримечательностей Казани сопровождается пространным историческим экскурсом, дающим читателю представление о взаимоотношениях русских князей с татарскими ханами, об основании татарского ханства и истории покорения Казани. Этот материал не только экстраполирует в текст большого объема пласт исторических сведений и событий, но и, обладая «пафосом дистанции» (М. Бахтин), генерирует в травелоге поэтическую «память места».

Этнокультурная репрезентация татар создается описанием уклада жизни, обычаяев и праздников с выделением как народных (Сабан, Джин), так и религиозных (Рамазан и Курбан). Национальная традиция предстает в ее основных моментах: автор сообщает, что Сабан бывает в начале весны, продолжается неделю и состоит в разнообразных увеселениях – «в борьбе, скачке на лошадях, пляске и песне». Н.П. Боголюбов отмечает характерную особенность татарского праздника: строго соблюдаются «благочиние и трезвость» [9. С. 242]. В передаче религиозного присутствует внутренняя дифференциация, автор обращает внимание читателя на многие аспекты жизни, связанные с вероисповеданием: мусульманский Рамазан проводится в молитве, дневном посте и еде при заходении солнца. Этот праздник бывает летом и поэтому труден для работающих, которые томятся жаждою, но не пьют, исполняя предписания Корана. Передается Курбан, содержащий пост и молитву и завершающийся праздничным

жертвоприношением; автор отмечает, что голова жертвы обращена непременно на восток, произносится имя Бога, а первые капли крови считаются священными – присутствующие мажут ими глаза, нос и щеки [9. С. 242]. Автор «Волги от Твери до Астрахани» характеризует «Торжественную ночь», в которую, по мусульманским поверьям, был ниспослан Коран. Боголюбов замечает, что татары проводят эту ночь без сна: для исполнения «божьего предопределения» именно в это время к мусульманам нисходят ангелы [9. С. 241]. Писатель показывает укорененность татарского народа в религиозной традиции. Используя архетипы национального сознания, Боголюбов создает «иное», «другое» в русском культурном пространстве – яркий образ мусульманского мира.

Как и большинство авторов трактатов, Боголюбов обращается к истории Царства Болгарского, которое было «сильно и богато» и представлено в современности «развалинами». Автор «Волги от Твери до Астрахани» излагает читателю основные этапы существования этого древнего образования. Столица Болгары была «складочным пунктом товаров» для Востока и Запада. Нашествия Батыя и полчища Тимура сокрушили Болгарское царство, на руинах которого и возникло Казанское ханство: «новые обитатели» смешались с покоренным народом, и «промышленный дух Болгар» сосредоточился в Казани, которая сохраняет этот характер до сих пор [9. С. 230].

В трактате Боголюбова Волга на протяжении своего течения становится своеобразным маркером национального. Если в верхнем течении река русская, то в среднем и нижнем она «инородческая»: татарская, мордовская, немецкая. В этом соединении различных культурно-религиозных констант Поволжья особенно ярко предстает татарская, мусульманская характерология.

С. Монастырский в трактате «Иллюстрированный спутник по Волге», обращаясь к значимым памятным местам, выделяет особо мусульманские доминанты Волги, Казань – «умственный центр Поволжья», который определяется им как «порог из Европы в Азию» [10. С. 93]. Автор трактата дает просторный исторический обзор «борьбы двух великанов» – Москвы и Казани, которая связана в памяти как с именами великих русских князей (Василия Темного, Иоанна III, Василия IV), так и с именами казанских ханов (Улу-Махмета, Ибрагима, Шиг-Алея, Сафа-Гирея). Однако исторические сведения и факты в трактате

С. Монастырского, как и у многих авторов «путешествия по Волге», даются в сопровождении поэтических легенд и преданий, как русских, так и инонациональных. Следует выделить такую структурную особенность «путешествия по Волге», как иноэтнический легендарный текст, активно присутствующий в художественном пространстве произведения. Постройка древней Казани (Иски-Казани) сопровождается у Монастырского двумя вариантами татарских преданий, имеющих «общее основание». По одной из них Алтын, спасшийся сын «болгарского царя», казненного ханом Золотой Орды Лан-Темирланом, построил на реке маленький городок. По другому варианту легенды сам хан Батый охотился в этих местах. В обоих случаях один из слуг уронил в реку чугунный котел (по-татарски казан) – отсюда и пошло название города и реки. Писатель передает и историю основания «новой» Казани, также сопровождая ее татарско-русскими преданиями. Одна из легенд рассказывает о страшном крылатом змее Джелантау (по-русски Зиланте) о двух головах, одна из которых была змеиная, а другая – «воловья» [10. С. 97]. Другое бытующее предание о человеческой жертве: на месте заложения нового города необходимо было живым закопать в землю одного из трех посланных, на кого укажет жребий. Вместо ханского сына, на которого пал жребий, закопали собаку. Переживавший смерть сына старый хан вначале обрадовался, что он жив, но затем увидел в этом обмане дурной знак – предзнаменование падения города. Автор дает пояснения к татарским преданиям: объяснение причины падения Казани связано с ее «фальшивым», а не настоящим зароком: Джелантау представляется по татарским преданиям «символом древнего идолопоклонства», побежденного мусульманством [10. С. 97–98]. Одновременно с татарскими легендами присутствуют и русские фольклорные варианты. Монастырский утверждает, что национальные источники в основе своей «тождественны», различны только объяснения причин основания и падения Казани, что обусловлено религиозными представлениями народов [10. С. 99]. Имбрикация национальных текстов создает в произведении Монастырского яркий фольклорно-мифологический образ города. В волжском travелоге мы наблюдаем межкультурный диалог, активный процесс «трансплантации культур» (Д. Лихачев).

Дается в сочинении Монастырского и описание Казанского Кремля и достопримечательностей города, которые предстают в «сооружениях»

разных религий – православных соборов и церквей и мусульманских памятников. В волжском травелоге становится постоянным описание башни Сюмбеки, и автор «Иллюстрированного спутника по Волге» этого тоже не избегает: строение памятника сопровождается изложением реальной жизни и поэтической истории «татарской царицы», имя которой сделалось «легендарным». Передаваемая история Сюмбеки (как поясняет Монастырский, правильнее будет «Сююмбики»), проникнута неподдельным сочувствием: юная царица испытала много горя и страданий, главное из которых – «падение своего отечества». Монастырский рисует трогательную сцену прощания Сююмбики со своим народом: передает ее плач над гробницей Сафа-Гирея, цитируемый по «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина [10. С. 125]. Автор травелога отсылает читателя к конкретным страницам этого сочинения. Необходимо отметить одну характеристическую черту волжского травелога: помимо локальных фольклорно-мифологических источников он структурирует в своей художественной системе элементы, существенно усложняющие его поэтику: активно включает в повествование исторические сочинения, работы культурно-этнографического географического и религиозного характера.

Следует заметить, что в волжских травелогах описание башни Сюмбеки неизменно сопровождается вариантами легенд об истории жизни прекрасной «татарской царицы». Г.П. Демьянин в сочинении «Иллюстрированный путь по Волге (от Твери до Астрахани)» создает привлекательный образ юной красавицы, много любившей и много страдавшей [11. С. 195]. В стихотворном травелоге А.А. Коринфского «Волга. Сказания, картины и думы» дается лирический образ «башни-княжны», которая не захотела сдаться на милость царя и бросилась, как птица, с высоты строения. Башня Сумбеки предстает у А.А. Коринфского одушевленным существом, погруженным в думу о прошедших временах: она «дремлет» над разрушенной стеной, и в «рековом» сне ей предстает былое [12. С. 52]. А. Лепешинская в «Волге» пишет, что башня Сумбеки «по обилию связанных с ней преданий» (автор приводит четыре варианта) представляет одну из главнейших достопримечательностей Казани [13. С. 102].

Излагается в травелоге Монастырского и судьба древнего «Болгарского царства», описываются «арабской архитектуры» руины столицы: Малый и Большой минареты, сохранившиеся стены Черной,

или Судной, Палаты [10. С. 178]. Описание «развалин Болгар» сопровождается передачей поэтической мусульманской легенды о «райской гурии» – одной из спасшихся дочерей правителя Булгар хана Абдуллаха – и о Судной палате – событиях, связанных с нападением Тамерлана [10. С.183–184]. Автор вводит в эстетическое пространство русской литературы национальные мифологемы – татарские предания, передающие поэтические представления мусульманского народа Волги о событиях прошлого.

Пространного описания в травелоге Монастырского удостаивается татарский уклад жизни, обусловленный религиозными представлениями народа, – дом с мужской и женской половинами, положение татарской женщины в семье и обществе, мусульманская кухня. Кодификатором этнического является национальное платье: оно иллюстрируется литографией мужского и женского костюма. А.П. Валуева в травелоге «По Великой русской реке» тоже дает литографии татар в этническом одеянии, внутреннего убранства дома, намаза – мусульманской молитвы [7. С. 129–130]. Необходимо отметить, что описание этнического костюма – характерная черта травелога: даются типолитографии татар, чувашей, мордвы, русских различных поволжских мест, черемисов, калмыков, немцев в национальном платье. Ретрансляцией национальной одежды создается яркая этнокультурная палитра Поволжья.

Монастырский акцентирует внимание читателя и на направлении в исламе, к которому принадлежат казанские татары: они «все магометане-сунниты». Автор «Иллюстрированного спутника по Волге» в трансляции мусульманского прежде всего выделяет обрядовые стороны религии, такие как молитва, связанная с омовением, пост, раздача милостины. Молиться – значит «по-магометански творить намаз», и татары строго исполняют предписания своей веры. Монастырский, как и многие авторы травелогов (В.М. Сидоров, Вас.Ив. Немирович-Данченко, А.П. Валуева, А.В. Лепешинская, А.Н. Овсянников), описывает мусульманскую молитву. Татары, плывущие на пароходе, рано утром и вечером, перед закатом солнца, собираются на верхней палубе и, не обращая внимания на любопытных пассажиров, расстилают коврики, снимают обувь и становятся на колени лицом к востоку, совершают намаз: «Они как бы гордятся строгим исполнением требований своей религии и в этом случае представляют пример, достойный подражания» [7. С. 178].

В изображении мусульманского мира Волги особо следует отметить произведение Максима Невзорова «Путешествие в Казань, Вятку и Оренбург в 1800 году». Писатель обстоятельно передает особенности уклада жизни татар: описывает семейные отношения и положение женщины, планировку и убранство мусульманского дома, своеобразие национального платья и кухни. Обстоятельно излагается писателем татарская обрядовая культура, как свадебная, так и похоронная: она передается в сопоставительном описании с русскими аналогичными явлениями. Кодификатором этнического в трактате М.И. Невзорова «Путешествие в Казань, Вятку и Оренбург в 1800 году» выступает религиозная традиция, передача которой представляет исключительный интерес (учитывая то обстоятельство, что сделано это было в начале XIX в.). В описании татарской Казани значительная часть текста связана именно с конфессиональными аспектами жизни: передачей религиозной атрибутики, татарского священнодействия с приводимым текстом мусульманских обращений и молитв. Такого всестороннего описания конфессионального опыта народа и присутствия молитвенного мусульманского текста мы более в волжском трактате не встретим.

В культурно-этнографическом материале «Путешествия в Казань, Вятку и Оренбург в 1800 году» особо выделяется описание религиозно-культового сооружения – мечети, и ритуала богослужения в ней, которое предстает в сопоставительном контексте, когда мусульманское дается в сравнении с христианским. У мусульман призыв муэдзина к молитве равнозначен церковному колокольному звону у христиан; углубление в мечети – ниша, олицетворяющая Мекку, к которой «духом» устремляются молящиеся, соотносится с алтарем православного храма; «возвышенное место татарской церкви», с которого мулла обращается к верующим, – это клирос, где располагается алтарь, на котором стоит священник во время проповеди [14. С. 220–222]. Значимые аспекты религиозной атрибутики и «магометанской службы» поясняются у писателя русским эквивалентом. Сопоставление национальных традиций в описании конфессионального позволяет выделить в религиозном ритуале общие, значимые религиозные моменты и специфические, национальные. Невзоров напоминает читателю, что татарские мечети не содержат никаких «украшений», их стены совершенно «голые»; служитель мечети по-татарски называется муллой, а по-арабски – имамом.

В подробном изложении передается «татарское богослужение», которое дается через восприятие человека иной ментальности – русского путешественника: верующие молятся на коленях и делают это с особенным чувством благоговения перед Всевышним. Рассказчику представляется, что в молитвенном преклонении они чувствуют себя всецело во власти «мощного» Бога [14. С. 225]. Молящиеся, оборачиваясь то в одну, то в другую сторону, как будто «утирают» лица. Все этапы молитвенного священнодействия Невзоров сопровождает религиозным словом, давая одновременно его русский вариант: «Ассыламю Гяляйкюм Вяряхмятулла! То есть Здравствуйте благие Ангелы Божии» [14. С. 224]. Писатель в творческой рецепции нерусского обращается к национальному слову («татарско-арабскому», по его определению), которое с другими элементами этнической идентичности передает мусульманские константы жизни. В произведении Невзорова приводится религиозно-духовный текст, соотносимый с разными этапами богослужения. Трансфер мусульманских текстов создает представление об иной вере в ее основополагающих моментах: писатель знакомит русского человека с «магометанством» в его определенной кодификации – молитве, проповеди, надгробных надписях, в которых и дается непосредственное обращение мусульманина к Богу.

Невзоров выделяет несколько составляющих моментов в молитвенном служении. Первоначально обозначен текстом призыв муэдзина, созывающий верующих в мечеть: «Бог есть велик... и нет другого Бога, кроме одного. Магомет есть Пророк Его; поспешайте творить добре дело Богослужения [14. С. 221]. Русский путешественник передает пространную речь муллы, оговаривая, что она произнесена была 10 февраля 1800 г. в старой мечети и переведена на русский язык татарами: «Да будет полная хвала Высочайшему Создателю!.. Молитесь Ему, правоверные, в случающихся вам несчастиях и несносных жестокостях, и всяк из вас да глаголет: Алла Боже мой Создатель!.. Помилуй меня» [14. С. 229–230]. Мулла в своем обращении перечисляет тех достойных, кто близок к великому Пророку и славится Божией милостью: это Абубакир – «строгий блюститель справедливости», ставший первым халифом; Гуммир – «славнейший защитник правоверных и заступник Богокланяющихся»; Усман – «блюститель слова Божия Алкорана», третий халиф; Алей Боголюбивый и другие «святейшие мужи» [14. С. 232]. Мулла говорит об ограниченности

человеческой жизни, о «невозможности пребывать в сем свете вечно», призывает «не веселиться имуществом», а исполнять «все Божеские повеления и законы», в чем и заключается истинное «веселье жизни». Писатель преследует познавательные цели, он знакомит русского читателя с иной верой: трансфер религиозной традиции в ее разнообразных проявлениях создает представление о значимых константах «магометанства».

Невзоров обращается к похоронному обряду татар и надписям на надгробных камнях – эпиграфической культуре, передающей онтологические представления магометан. Писатель приводит в полном объеме изречение на камне, которое содержит представление мусульманина о беспредельности Всеобщего и малости, бренности земной жизни человека: «Святый, непорочный, неизменяемый, непреложный, великий и всехвальный Бог говорит, что на земле сей нет ничего вечного; но сам великий и благоговейно поклоняемый твой Бог, о Мухаммед, есть вечен и ни начала, ни конца не имеет» [14. С. 249].

Автор «Путешествия в Казань, Вятку и Оренбург в 1800 году» отмечает тематическое разнообразие надгробных изречений. Одна из надписей позволяет судить о магометанском летоисчислении: «От Егиры 936 лета в месяце Зилькагиде, из рук иноверца убит Мухаммед Галей Мухаммед Шахов» [14. С. 249]. Невзоров пишет, что счет времени определяется у мусульман важным событием, переселением пророка Мухаммеда в Медину – «эгирой (эджрой)», первый год которой соответствует 622 году от Рождества Христова. Делая необходимые расчеты, Невзоров устанавливает, что в данное время у мусульман идет 1178 г.; по современной же хронологии Мухаммед Шахов почил в 1558 г. [14. С. 250]. Эту надгробную надпись на найденном в городе камне приводит и профессор Казанского университета Карл Фукс в работе «Казанские татары в статистическом и этнографическом отношении», давая перевод, совпадающий с невзоровским текстом [15. С. 80]. Среди эпитафий есть и такие, которые передают наставления мусульманского пророка, с одним из них писатель знакомит русского читателя: «Мир сей не вечен, и в нем нет совершенного спасения, Благослови Господи его спасение» [14. С. 251]. Более обстоятельно узнать о мусульманских эпитафиях Невзоров предлагает в сочинении Ивана Лепехина «Дневные записки путешествия по разным провинциям Российского государства».

Рецепция мусульманских надгробных надписей возникает и в путевых заметках П.П. Свиньина «Картины России и быт разноплеменных ее народов». Автор обращает внимание читателя на камни с арабско-татарскими изречениями, основные темы которых взяты «из Алкорана». Писатель не приводит надгробный текст в полном объеме, выделяя его значимые части, акцентируя внимание на духовно-религиозном содержании, в котором неизменны обращение к Богу и утверждение неизбежности справедливого высшего суда: «...то неминуемо, что грозный день суда Божия придет: нет в том сомнения, что Господь воздвигнет всех умерших» [16. С. 194]; «Он господь бог живый... Сие домовище великого и превеликого и высокого повелителя, избранного от Бога, почтенного благородного... Акиста Хаджи сына Мумикова... О, Господи Боже! Удовольствуй его довольством нескончаемым и учести его, отпустив грехи его, и помилуй согрешения его» [16. С. 194-195]. В «магометанских надписях», приводимых Свиньиным, передаются религиозно-философское мироощущение, присутствие мысли о вечности Бога и его высочайшей милости, бренности человеческой жизни: «Смерть подобна полной чаше питья: всем людям ее пить, никому не миновать. Гроб – врата смерти, все люди пройдут в них... Все живые вскоре умрут, кроме Господа Бога» [16. С. 194]; «Все живые вскоре умрут, кроме Господа Бога. Имя, Абу-бекир Осливяга-Мамук, сын Баклятев. Воспомни его, Господи, милосердием, и украси, Боже, в царствии небесном беседы его, и упокой его, отпусти грехи его. Отыде к милосердию Всеышнего в лето от Магомета 619» [16. С. 195].

Писатель отмечает в слоге письма поэтическую образность – «дух восточного витийства», который особенно проявляется в надписях женских гробниц, испещренных «пышными эпитетами». Свинин приводит несколько изречений, которые передают многочисленные определения духовно-нравственных качеств и достоинств их обладательниц. Так, «княгиня Сара» характеризуется как «пречистая, премногомилосердная, прекрасная, превысокородная и непорочная, и препочтенная, и чистейшая, многоверная»; Рамма, «дочерь Любова» – как «прецеломудренная, чистейшая, непорочная, многотерпеливая и многопостная» [16. С. 195].

Свинин поясняет читателю, что для «списывания» арабско-татарских надписей был избран ученый Ахун Кадырмамет Сюнгалей,

а на русский язык они переведены Юсуфом Ижбулатом. Свиньин, как и Невзоров, ссылается на «Дневные записки путешествия» И.И. Лепехина, у которого дается обширный перечень надгробных мусульманских надписей, три из которых в качестве образца писатель и приводит в своем сочинении. Свиньин замечает, что камни, содержащие надписи, «различного вида и величины» и сходствуют с надгробными памятниками в Касимове, о чем писал ученый Паллас, к сочинению которого «Путешествие по разным провинциям Российского Государства» писатель и отсылает. Рецепция нерусского конфессионального в путевых очерках Свиньина знакомит читателя с религиозными представлениями мусульман, полихромным поволжским миром.

К описанию татарской обрядности в XVIII в. обращался региональный писатель-этнограф Капитон Милькович. В очерке «Быт и вे-рования татар Синбирской губернии в 1783 году» он передает мусульманский похоронный обряд и надгробные тексты на арабском языке. Милькович выделяет в этих надписях обязательное «краткое увещание», содержащее морально-философскую сентенцию, передающую миропонимание мусульманина. Одну из надписей Милькович приводит: «Всякий смертен, Бог Один бессмертен и пророк. Кто Богу поклоняется и живет непорочно, тому я кровный друг» [17. С. 12].

Подытоживая наши наблюдения, отметим: в волжском трактате создается яркий образ мусульманского мира, который предстает в конкретных этнокультурных и религиозных проявлениях. Иноэтническое презентируется в укладе жизни, обычаях и обрядах, религиозных праздниках, народных легендах и преданиях. Трансфер мусульманских текстов дает представление о «татарской вере» в ее основном проявлении: непосредственном обращении мусульманина к Богу – молитве, проповеди, эпиграфических надписях. Поволжский мир передается в трактате в соединении многих культурно-религиозных констант, одна из которых – мусульманская, татарская.

Список источников

1. Русский трактат XVIII–XX веков / под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск : НГПУ, 2015. 656 с.
2. Власова Е.Г. «Дорожные дискурсы» Уральского трактата XVIII – XX вв. // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып 6 (12). С. 115–121.

3. Милюгина Е.Г., Строганов М.В. Русская культура в зеркале путешествий. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2013. 176 с.
4. Сарбаши Л.Н. Инонациональное в русской литературе и публицистике XIX в.: рецепция полиэтноконфессионального Поволжья в творчестве русских писателей // Имагология и компаративистика. 2017. № 8. С. 142–157.
5. Сарбаши Л.Н. Волжский травелог XIX века: идеально-художественное своеобразие и проблемы изучения // Вестник Марийского государственного университета. 2018. Т. 12, № 2. С. 143–150.
6. Сарбаши Л.Н. Немецкий мир в волжском травелоге XIX века // Вестник Чувашского государственного педагогического университета. 2019. № 4 (100). С. 88–96.
7. Валуева А.П. По Великой русской реке: очерки и картины Поволжья. СПб. : Изд. Ледерле и К°, 1895. 232 с.
8. Розанов В.В. Русский Нил. Около народной души : статьи 1906–1908 гг. : собрание сочинений под общ. ред. А.Н. Николюкина. М. : Республика, 2003. 447 с. URL: http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1907_russky_nil.shtml
9. Богослов Н.П. Волга от Твери до Астрахани. СПб. : Изд. О-ва «Самолет», 1862. 415 с.
10. Монастырский С. Иллюстрированный спутник по Волге : в 3 частях с картой Волги : историко-статистический очерк и справочный указатель. Казань : Изд. С. Монастырского, 1884. 332 с.
11. Демьянин Г.П. Иллюстрированный путеводитель по Волге (От Твери до Астрахани). Изд. 4-е. Н. Новгород : М.В. Клюкин, 1898. 323 с.
12. Коринфский А.А. Волга: сказания, картины и думы. М. : М.В. Клюкин, 1903. 158 с.
13. Лепешинская А., Добрынин Б. Волга / под ред. А.А. Крубера. М. : Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1911. 280 с.
14. Невзоров М. Путешествие в Казань, Вятку и Оренбург в 1800 году. М. : Унив. тип., 1803. Ч. 1. 269 с.
15. Фукс К. Казанские татары в статистическом и этнографическом отношениях. Казань : Унив. тип., 1844. 131 с.
16. Свињин П.П. Картины России и быт разноплеменных ее народов. СПб. : тип. Н. Гречи, 1839. Ч. 1. 386 с.
17. Милькович К. Быт и верования татар Синбирской губернии в 1783 году : (из записок уездного землемера). Казань, 1905. 14 с.

References

1. Pecherskaya, T.I. (ed.) (2015) *Russkiy travelog XVIII–XX vekov* [Russian travelogue of the 18th–20th centuries]. Novosibirsk: NSPU.
2. Vlasova, E.G. (2010) “Dorozhnye diskursy” Ural’skogo traveloga XVIII–XX vv. [“Road discourses” of the Ural travelogue of the 18th–20th centuries]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*. 6 (12). pp. 115–121.

3. Milyugina, E.G. & Stroganov, M.V. (2013) *Russkaya kul'tura v zerkale puteshestviy* [Russian culture in the mirror of travels]. Tver: Tver State University.
4. Sarbash, L.N. (2017) The Foreign in Russian Literature and Journalism of the 19th Century: Perception of the Polyethnoconfessional Volga Region in the Works of Russian Writers. *Imagologiya i Komparativistika - Imagology and Comparative Studies*. 8. pp. 142–157. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/8/8
5. Sarbash, L.N. (2018) Volga Travelogue of the XIXth Centure: Ideological and Artistic Originality and Study Issues. *Vestnik Mariyskogo gosudarstvennogo universiteta*. 12 (2). pp. 143–150. (In Russian).
6. Sarbash, L.N. (2019) German World in the Volga Travelogue of the 19th Century. *Vestnik Chuvashskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 4 (100). pp. 88–96. (In Russian).
7. Valueva, A.P. (1895) *Po Velikoy russkoy reke: ocherki i kartiny Povolzh'ya* [Along the Great Russian River: essays and paintings of the Volga region]. St. Petersburg: Izd. Lederle i K°.
8. Rozanov, V.V. (2003) *Russkiy Nil. Okolo narodnoy dushi: stat'i 1906–1908 gg.* [The Russian Nile. Around the people's soul: articles of 1906–1908]. Moscow: Respublika. [Online] Available from: http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1907_russky_nil.shtml
9. Bogolyubov, N.P. (1862) *Volga ot Tveri do Astrakhani* [The Volga from Tver to Astrakhan]. St. Petersburg: Izd. Obshchestva "Samolet".
10. Monastyrskiy, S. (1884) *Illyustrirovanny sputnik po Volge: v 3 chastyakh s kartoyu Volgi. Istoriko-statisticheskiy ocherk i spravochnyy ukazatel'* [Illustrated companion to the Volga: in 3 parts with a map of the Volga. Historical and statistical essay and reference index]. Kazan: Izd. S. Monastyrskogo.
11. Dem'yanov, G.P. (1898) *Illyustrirovanny putesvoditel' po Volge (Ot Tveri do Astrakhani)* [Illustrated guide to the Volga (From Tver to Astrakhan)]. 4th edition. Nizhny Novgorod: M.V. Klyukin.
12. Korinfskiy, A.A. (1903) *Volga: skazaniya, kartiny i dumy* [The Volga: tales, pictures and thoughts]. Moscow: M.V. Klyukin.
13. Lepeshinskaya, A. & Dobrynin, B. (1911) *Volga* [The Volga]. Moscow: Tip. t-va I.D. Sytina.
14. Nevzorov, M. (1803) *Puteshestvie v Kazan', Vyatku i Orenburg v 1800 godu* [Journey to Kazan, Vyatka, and Orenburg in 1800]. Part 1. Moscow: Univ. tip.
15. Fuchs, K. (1844) *Kazanskie tatary v statisticheskem i etnograficheskem otnosheniyah* [Kazan Tatars in statistical and ethnographic relations: a short history of the city of Kazan]. Kazan: Univ. tip.
16. Svin'in, P.P. (1839) *Kartiny Rossii i byt raznoplemennykh ee narodov* [Pictures of Russia and the Life of Its Diverse Peoples]. Part 1. St. Petersburg: tip. N. Grecha.
17. Mil'kovich, K. (1905) *Byt i verovaniya tatar Sinbirskoy gubernii v 1783 godu: (iz zapisok uezdnogo zemlemera)* [Life and beliefs of the Tatars of Sinbirsk Province in 1783: (from the notes of the district surveyor)]. Kazan: [s.n.].

Информация об авторе:

Сарбаш Л.Н. – д-р филол. наук, профессор кафедры русского языка и литературы Чувашского государственного университета имени И.Н. Ульянова (Чебоксары, Россия). E-mail: sarbash.lu@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

L.N. Sarbash, Dr. Sci. (Philology), professor, Chuvash State University named after I.N. Ulyanov (Cheboksary, Russian Federation). E-mail: sarbash.lu@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 20.10.2023.

The article was accepted for publication 20.10.2023.

Научная статья

УДК 821.161.1

doi: 10.17223/24099554/21/12

Китай на страницах альманахов Элизара Магарама

Анна Александровна Богодерова

*Институт филологии Сибирского отделения РАН, Новосибирский государственный технический университет, Новосибирск, Россия,
bogoderova86@mail.ru*

Аннотация. Рассматривается образ Китая в альманахах Э. Магарама «Дальний Восток», «Желтый лиц» и «Китай» (Шанхай, 1920–1923). Эти редкие эмигрантские издания, отразившие литературные тенденции своего времени, до сих пор недостаточно исследованы. Альманахи рассматриваются как межтекстовое единство, объединенное темой Китая. Изучены пути формирования образа Китая в стихах и прозе эмигрантов Э. Магарама, М. Щербакова, М. Моравской, П. Черкеза, Ю. Викторова, В. Темного. Выделены основные направления в развитии образа (Китай как воображаемое пространство, исторический Китай, современный Китай). Сделана попытка отследить стратегию самого Магарама в отборе текстов и концентрации определенных сюжетов и образов (кули, рикши, любовь к иноплеменнику).

Ключевые слова: альманахи, Э. Магарам, шанхайская литература и журналистика, образ Китая, Шанхай

Источник финансирования: Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00127 «Сибирь и Дальний Восток первой половины XX века как пространство литературного трансфера».

Для цитирования: Богодерова А.А. Китай на страницах альманахов Элизара Магарама // Имагология и компаративистика. 2024. № 21. С. 236–258. doi: 10.17223/24099554/21/12

Original article

doi: 10.17223/24099554/21/12

China on the pages of Elizar Magaram's almanacs

Anna A. Bogoderova

Institute of Philology of the Siberian Branch of the RAS; Novosibirsk State Technical University, Novosibirsk, Russian Federation, bogoderova86@mail.ru

Abstract. This article examines the image of China in Elizar Magaram's almanacs *Dal'niy Vostok* [Far East], *Zheltyy lik* [Yellow Face], and *Kitay* [China] (Shanghai, 1920–1923). This rare emigrant publication series has not been sufficiently researched yet, although it reflects the literary trends of its time. The almanac is considered as an intertextual cohesion united by the theme of China. The aim of the article is to identify the ways of forming the image of China in the whole series of almanacs. The article analyzes (1) the poetry and prose of emigrants (E. Magaram, M. Shcherbakov, M. Moravskaya, P. Cherkez, Yu. Viktorov, and V. Temnyi); (2) Russian translations of Chinese texts; (3) essays and articles on Chinese culture in the almanacs. Three main trends of depicting China were found: China as an imaginary space, historical China, and modern China. Graphic materials thematically correlate with the content of literary and popular scientific texts. The first image can be found in the poetry of authors who were not living in China at the time of writing and had never seen it with their own eyes (Shcherbakov, Moravskaya). The image of historical China with its ancient culture, mythology, philosophy, and aesthetics is depicted in Chinese poetry, prose, and folklore (translated into Russian), and in compilations and translations of foreign and Russian pre-revolutionary articles on China. In these texts, China is a very advanced, regulated and conservative civilization that codifies and analyzes everything. Its another trait is the ability to make non-obvious decisions, sometimes even resort to cunning and tricks. At the same time, traditional China values nobility and believes in justice. The writers clarify that some customs that look unacceptable to Europeans are in fact moral and justifiable from the Chinese point of view. But sometimes the reader has to accept all the oddities as a national peculiarity of Chinese culture. Russian translations of poetry do not often pay attention to its underlying meaning and simplify it. The image of modern China (especially Shanghai of the early 1920s) is found in Russian emigrants' works, conveying their impressions of the surrounding reality (Magaram, Cherkez). The modern world is full of contradictions; old laws do not work anymore. A group of repeated themes, motifs, and images creates the impression of a same reality described by a group of beholders: the portrayal of the main city thoroughfare; a beautiful European

woman with golden hair; rickshaws and coolies, embodying the vital forces of China. The last three characters often collide in the tragic plot called *love for a foreigner* (a Chinese man's attraction to a forbidden European woman). It is difficult to call the published works a deep personal immersion in Chinese culture; it is more of an outsider's view, a mixture of personal impressions, copying from nature, playing with literary clichés and the experience of European science.

Keywords: almanacs, Elizar Magaram, Shanghai literature and journalism, image of China, Shanghai

Financial Support: The research is supported by the Russian Science Foundation, Project No. 19-18-00127: Siberia and the Far East in the First Half of the 20th Century as the Sphere of Literary Transfer.

For citation: Bogoderova, A.A. (2024) China on the pages of Elizar Magaram's almanacs. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 21. pp. 236–258. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/21/12

Шанхай 1920–1940-х гг. – место издания множества малоисследованных русских литературных журналов и сборников, представлявших культурную жизнь эмиграции. В сводном каталоге периодики русского зарубежья на сайте Эмигрантика содержатся описания 126 шанхайских изданий этого периода [1]. В их числе – изданные Э. Магарамом литературно-художественные альманахи «Дальний Восток» (1920), «Желтый лиц» (1921) и «Китай» (1923). Их общее описание дается А. Хисамутдиновым в контексте «толстых литературных журналов» [2]. Эта серия – одно из самых ранних шанхайских изданий такого рода и одновременно первый опыт обращения шанхайских эмигрантов к китаеведению [3. С. 31].

Представляет интерес изучение пути, которым Элизар Магарам формировал образ Китая в своем издании. Издатель ставил перед собой задачу ближе познакомить русского читателя с китайским народом. Однако сам он в это время проживал в Китае всего два года, не был профессиональным китаеведом, не знал китайский и не имел вокруг себя сильной творческой группы. Тем не менее результат его работы заслуживает рассмотрения.

Сборники Магарама обладают главными типологическими признаками альманаха, к которым Ю.Б. Балашова относит разнородный авторский состав, жанровую пестроту, высокую культуру оформления

и иллюстрирования. Альманах является сверхтекстом по отношению к входящим в него произведениям, а его доминантная тематика соотносится с тематикой входящих текстов [4]. Такое издание, объединенное китайской тематикой, может рассматриваться как образец китайского сверхтекста русской литературы.

Представленные в альманахах проза, поэзия и публицистика раскрывали русскому читателю образ Китая, знакомили с китайской культурой, с искусством и бытом. Другими тематическими направлениями были жизнь разных слоев китайского большого города, любовная, философская и пейзажная лирика, история Китая и его современное экономическое, политическое и международное положение. Планировался еще 4-й том альманаха с произведениями о жизни собственной культурной группы – русских эмигрантов в Шанхае, однако выпуск альманаха прекратился и план остался нереализованным [3. С. 32].

Жанры опубликованных произведений (согласно определениям самих авторов) – очерки (хотя некоторые из них правильнее было бы назвать рассказами), глава из романа, сказки, «кинодрама», публицистические и научно-популярные статьи, а также лирические стихотворения и «песня».

В альманахе нет строгого деления на рубрики. Каждый выпуск открывают рассказы и очерки самого Магарама – серия «Желтый лик», впоследствии изданная отдельно. Магарам также активно публиковал свои переводы сказок и оригинальные произведения под псевдонимами Илья Евельич, И. Антуфьев, А.С. Буянов. Помимо него в круг авторов входили как известные лица (Мария Моравская, Михаил Щербаков, китаевед Е.А. Федоров), так и те, о ком сведений мало или нет вообще: Петр Черкез, Юрий Викторов, Ганна М-м. Качество некоторых стихотворений таково, что сам Марагам делает ремарку: «Мы слагаем с себя ответственность за его слог» [5. С. 59]. Следует также отметить заметное количество переводных и компилятивных статей и переводных художественных текстов. В предисловии к «Желтому лицу» Магарам сам подчеркивает такую разнородность материала: «Живя в Китае, в китайской среде, мы лишь стремимся зафиксировать то, что видит наш глаз, что слышит наше ухо, что улавливает наша мысль. Мы охотно помещаем переводы китайской литературы и иностранных трудов, способствующих постичь непонятную нам душу великого народа» [6. С. 3].

Магараму удалось создать разностороннюю картину благодаря отбору произведений разных эпох и культур. Остановимся подробнее на источниках материалов для альманахов.

Первую группу текстов можно назвать «Китай, изображающий сам себя». Это переводы и переложения классической китайской поэзии и прозы, пересказ сюжетов драматургии и фольклора. Часть этих произведений – взгляд на Китай через призму европейской культуры. Большинство материалов представляет собой перевод не напрямую с китайского, а с переводов и переложений, выполненных французскими синологами или английскими авторами, например «Троепечарствие» Е.А. Федорова (источник – John Steele “The 43d chapter of the Three Kingdom”). Сказки были опубликованы под псевдонимом «Э.Е. Нарымский», под которым скрывался Магарам. «Блуждающие души» он переводил не с китайского, а с французского по двуязычному сборнику Леона Вигера “Folklore chinois modern” (1909). «Сон и действительность», «Эликсир смерти», «Король змей» и «Две сестры» переведены с неназванного англоязычного источника. В этой же группе – древняя китайская поэзия в переводах Ганны М-м («Любовная мысль в 4 времени года»; Цао Чжи «Красавица»; «Есть некто, о ком я думаю», «Надо пить и надо петь») и анонимные переводы (Фан-Юнь «Тайна», Чан-Цзы «Искушение», Тай-чу-лунь «В корчме»).

Вторая группа – компиляции и переводы иностранных статей о Китае (источники – Journal de Pekin, Поль Д’Анжуа, Л. Верлей, A. Favier, L. Wieger, Ch. Cuttier, W.A. Cornaby, H. Imbert, S.W. Bushell, F. Hirth). Тематика статей касается основ китайской культуры и истории. В эту группу входят работы Н. Черного («Милитаризм в Китае», «Молодой Китай», «Многобрачие у китайцев», «История Китая»), И. Евельича («Китайское искусство»), Е. Федорова («История китайского театра», «Китайская живопись»), М.В. Маркевича («Знаменные китайские наложницы»), В. Темного («Китайцы»).

Третья группа – Китай глазами шанхайских эмигрантов, произведения, передающие их впечатления от окружающей действительности. Лирика Чerkеза, проза Магарама, публицистика Василия Темного («Возрождение Китая», «Международное положение Китая») содержат множество перекличек.

Четвертая – поэзия авторов, на момент создания текстов не живших в Китае, не видевших его воочию, – Михаила Щербакова и Марии

Моравской. Их произведения значительно отличаются от прочих и по содержанию, и по качеству.

Пятая группа – компиляции русских авторов, писавших о Китае еще до революции, в 1890-е гг. – полковника Д.В. Путяты, китаеведа С. Георгиевского. Сюда входят этнографические и социоэкономические статьи: Путята «Религия китайцев», Зоза «Промышленность и торговля в Китае», Василий Темный «Китайцы».

Последняя группа – малоизвестные авторы с неустановленным источниками: Ю. Викторов «Трагедия священного острова», Зоза «Природа Китая», А.Б. «Западное образование среди китайцев».

Принцип разнообразия и синтеза искусств соблюдался при отборе иллюстраций. Здесь и собственно китайская графика, и творчество русских художников (А. Хренов, И. Рози), и документальные фото. Графические материалы тематически соотносятся с содержанием литературных и научно-популярных текстов. Так, китайская миниатюра «Две сестры» соседствует со сказкой «Две сестры». Виньетки воспроизводят образы каменных львов и смеющегося Будды из очерков Магарама. Акварели А.С. Хренова демонстрируют места действия очерков – река Ван-Пу, Французский парк, ворота храма, канал и китайский сад. Фотографии Н. Lee и самого составителя отражают предметный мир Магарама, его излюбленные локусы, сцены и типажи (похороны, уличная торговля, рикши).

Далее рассмотрим тот вклад в общий образ Китая, который вносит каждая группа. Начнем с образа Китая у тех авторов, чье знакомство с Китаем было заочным.

Первое такое стихотворение – «Чужие горы» Марии Моравской. Действительно ли оно о Китае? По имеющимся сведениям, поэтесса не жила в Китае, она мигрировала из России в Японию, а оттуда в Америку. Ее стихотворение о неизвестных горах и ночном преображении пейзажа имеет нарочито неопределенную географию. Изображенный пейзаж может вызвать, скорее, крымские ассоциации (держи-дерево, дачные крыши, плед, уют). Однако помещенное в контекст альманаха, это стихотворение уже напоминает о традиционном китайском живописном сюжете – горах, наполовину скрытых туманом.

Я живу у невысоких гор,
Держи-деревом поросших и бурьяном.

К ним привык мой равнодушный взор.
Но лишь ночь затянет их туманом,
Все кажется причудливым и странным,
Все вершины таинственней и выше,
Можно думать, что это Гималаи...
И в сыром тумане я мечтаю
Под луной, на плоской дачной крыше,
Кутаясь в шершавый теплый плед:
«Этих стран я совсем не знаю,
Этих гор еще на карте нет...» [5. С. 34]

В стихотворении разворачивается оппозиция неизвестного и по-вседневного. Лирическая героиня выбирает поддаться впечатлению и оказаться в нездешнем мире, даже если это немного самообман. Ее подъем над всем привычным подчеркивается физическим подъемом в пространстве. В начале она находится внизу у подножья низких гор, потом смотрит с крыши на горы, преображеные туманом и ночью. Героиня в идеально удобной позиции совмещает комфорт «низа» (на дачной крыше, в пледе) и красоту верха (горы под луной). Именно здесь, в середине текста, появляется сравнение с Гималаями, выделенное холостой рифмой. Однако иллюзия развивается дальше, и в последней сцене перед нами абсолютно неизвестные горы и регион, и именно в абсолютной новизне и неизвестности героиня находит наибольший комфорт и удовольствие. Добавим еще, что на самом деле Гималаи в это время официально даже не часть Китая, но они ассоциируются с Азией, а значит, соответствуют тематике альманаха.

Иначе подходит к китайской теме Михаил Щербаков с его стихотворениями «Царь-дракон» (1921) и «Женъшень» (1922). Первое написано в бухте Сидеми, второе – во Владивостоке, еще в до бегства в Китай в 1922 г. и знакомства автора с другими странами Восточной Азии.

Стихотворение «Царь-дракон» с его густо сконцентрированными экзотическими деталями вызывает ассоциации с китайскими стихами Н. Гумилева. Его центральный мотив – курение опиума, а главное событие – преображение пространства и встреча с мифической фигурой дракона. Лирического героя во время курения опиума посещает грозное и величественное видение – божественный дракон Хай-лун-Ван, олицетворяющий Китай. Приведем текст стихотворения целиком:

Я курил в желтом сердце Гонконга,
И в курильне на тигровых шкурах,
Под звенящую жалобу гонга
Боги в тусклых витали фигурах.

Но порой ум, пропитанный дымом,
Растворял двери тайных законов,
И для смертного делался зримым
Хай-Лун-Ван, – Царь морей и драконов...

...Уши его, – как паруса у пиратской джонки,
Пасть, – как седьмые городские ворота;
Точно фаянсовые крыши на лапах перепонки,
А крылья закрыли б рисовое болото.

Грива – роща бамбука в вихре тайфуна,
Лапы – шире кумирен у горных склонов,
Зубы – черные рифы в пене буруна,
И хвост длиною в тридцать питонов.

Глаза – кровавые фонари у храмов ночью,
Море он воспенивает от края до края,
И если смертный его видел воочью, –
Не позабудет и умирая...

И я знал, что лишь трубкой и дымом
Ограждаюсь от чар злого бога:
Ведь погибло искателей много,
Проникавших без зелья к Незримым [7. С. 41].

Портрет дракона составлен из узнаваемых примет китайского ландшафта – рисовое болото, кумирни, ворота и фонари, – и таким образом замкнутое пространство опиумного притона расширяется до пространства всего Китая. Это изменение подчеркивается также сменой ритма стихотворения. Такая встреча с Китаем воспринимается как мистическое прозрение, проникновение в тайну, однако в последнем четверостишие лирический герой отказывается дальше погружаться в таинственный мир. Опиум, который послужил ему проводником, становится защитой, помогает остаться пассивным наблюдателем и не приближаться к опасности. Встреча может быть безопасна, только пока она воображаемая, пока Китай остается поэтическим видением.

Если «Царь-дракон» – взгляд на Китай из Гонконга, то сонет «Женьшень» – обращение к более северному региону, к дальневос-

точному фронтиру с его мифологией [8, 9]. В основу стихотворения положена легенда о женьшене как таинственном «корне жизни», который дается в руки только достойным. Место его поисков – экзотический ландшафт Да-Дянь-Шаня с мифологической образностью: тайга, священные места, владыка-тигр, час Быка и т.д. Хребет Да-Дянь-Шань на момент создания текста – это даже не китайская территория, это горы Пржевальского, Уссурийский край. Однако, как и со стихотворением Моравской, в контексте альманаха совершается превращение: теперь это тоже часть «Китая» как некого царства опасных духов и демонов. Примечательно, что больше женьшень ни в одном художественном тексте альманаха не упоминается. Этот объект, прочно ассоциируемый с дальневосточной мифологией, оказывается чужд как шанхайскому пространству, так и миру традиционного Китая.

Перейдем к двум другим направлениям в развития образа Китая.

Первое из них – исторический Китай со его древней культурой, мифологией, философией и эстетикой. Он показан в первую очередь в представлении самих китайцев через созданные ими прозу, драму, фольклор и поэзию классиков (с поправкой на то, что эти материалы в альманахе, по сути, являются пересказом пересказа и переводом перевода). Кроме того, исторический Китай отражен во французских и русских очерках и научно-популярных статьях о живописи и культуре. Эта группа текстов охватывает широкую временную и географическую протяженность. Время, отраженное в них, – от эпохи Тzin до XVIII в., география включает весь Китай, Пекин, города и городки, за исключением Шанхая и Харбина. По всем этим материалам вырисовывается следующий образ Китая.

Китай – это очень развитая, регламентированная и консервативная цивилизация. Это страна, в которой есть не только крестьяне и ремесленники, но и суд и чиновничество, театральные общества, университеты с бакалаврами, изучающими классические произведения. Все стороны ее жизни упорядочены и отрегулированы законом. Идея уважения к порядку и закону отчетливо видна в сюжетах сказок, где герои именно к закону и суду обращаются для решения всех затруднений, причем как в земных делах, так и в мире мертвых.

Китай – это цивилизация, которая все кодифицирует и анализирует. Любое явление может быть разложено на составные элементы, как иероглиф разлагается на радикалы. В этом подходе заключается

специфика китайского изобразительного искусства. Вот как пишет об этом Е.А. Федоров:

Рисованию в Китае обучаются тем же способом, как и письму. Каждый мотив в композиции разделяется на известное число элементов, которые рисующий должен трактовать отдельно, точно так же, как каллиграф учится отдельному начертанию восьми элементарных черт, из которых составляются иероглифы. Возьмем, например, человеческое лицо; прежде всего ученику показывается восемь способов рисования носа, затем он переходит к отдельному изучению рисования рта, глаз, бровей и т.д.; затем он будет изучать, что борода состоит из пяти частей, и в конце концов дойдет до теории пяти кульминируемых пунктов человеческого лица, которые должны выделяться более или менее сообразно с возрастом оригинала. Группировка этих элементов и пропорция в композиции тщательно разрабатываются сообразно с известными правилами. Подобный же метод применяется к изучению всякого рода других предметов, как то: фигур, пейзажей, животных и цветов [7. С. 66].

Еще одна черта Китая – способность к сложным, неочевидным решениям. В сюжетах сказок, легенд и драм есть место для интриги, хитрости, маневра. Умная тактика и ловкий блеф могут больше, чем грубая сила. Например, в драме «Тактика пустого города» военачальник, понимая, что у него не хватит сил защитить город от нападения, приказывает всем имитировать беспечность, открыть ворота, и противник интерпретирует это как желание заманить в засаду и не нападает. Особого внимания заслуживает умение договариваться, интерпретировать закон в свою пользу, добиваться своего безвредной хитростью. Например, в сказке «Любовь за гробом» есть мотив подмены: герой помещает душу умершей возлюбленной в тело только что скончавшейся девушки из богатой семьи, получает награду за якобы воскрешение покойной, но это мошенничество приносит всем только благо.

Вместе с тем традиционный Китай ценит благородство и верит в справедливость. В представленных сюжетах честность и добродетель превозносятся и побеждают, порок разоблачен и наказан. Мудрый суд лежит в основе сказок «Справедливый суд» и «Злая жена». Если же злодеяние не наказано человеческим судом, преступника ждет неизбежное возмездие свыше. Мстительный дух жертвы преследует его в сказках «Зуб за зуб», «Месть наложницы», «Поздняя месть», в сюжете драмы «Сообразительность вороненого подноса». Мотив отложенного суда, когда возмездие приходит спустя десятиле-

тия, представлен в сказках «Начальник банды Черного Дракона» и «Жертвы солдата». То, что на первый взгляд представляется жестоким, на самом деле справедливо: убийца погибает от удара молнии даже после попыток вести праведную жизнь, потому что его вина неизгладима.

Авторы статей не могли также обойти вниманием частную жизнь и семейные отношения китайцев. Они разъясняют, что те явления, которые кажутся европейцам неприемлемыми, на самом деле нравственны и оправданы. Патриархальные браки по выбору родителей – своеобразная забота о гарантированном продолжении рода. Множества не существует, законная жена одна и наделена правами, остальные – наложницы, но и это мудро, потому что измен все равно не избежать.

Тем не менее авторы альманаха не могли избежать сложностей при трансляции китайской культуры. Их компилятивные работы зачастую носят дескриптивный характер и избегают анализа явлений, которые могли бы показаться читателю странными. При этом даже исторический комментарий в сносках не улучшает ситуацию. Например, в историческом очерке М.В. Маркевича «Знаменитые китайские наложницы» подчеркивается, что с китайской точки зрения знаменитые наложницы императоров – благородные дамы с трагической судьбой, которые должны вызывать восхищение. В доказательство приведены комплиментарные стихи китайских поэтов о Си-Ши. Однако в очерке эта женщина самими китайцами признана губительницей своей страны. Читатель просто остается наедине со всеми странностями и должен принять их как национальное своеобразие китайской культуры.

Облик исторического Китая дополняют переводы стихов, выполненные Ганной М-м и анонимными переводчиками. Они знакомят читателя с традиционными образами и мотивами китайской поэзии (луна, времена года и т.д.). Представлены характерные, но в то же время общечеловеческие лирические темы: разлука с любимым, бренность жизни, жизнь на чужбине, старость, поэзия вина. Однако попытка передачи чужой культуры в этих переводах сопряжена с серьезными проблемами. Как указывает В.М. Алексеев, китайской поэзии свойственна иносказательность: за изображением тоскующей гаремной красавицы или покинутой жены может скрываться совершенно другой сюжет – сетования отверженного поэта на свою жизнь [10. С. 270].

Переводчики обращают на это внимание не во всех случаях. Так, в «Искушении» Чжан Цзи этот второй план отмечен и вынесен в комментарий. Стихотворение об отказе благородной замужней женщины влюбленному в нее кавалеру сопровождается примечанием о биографическом подтексте произведения: во время гражданской войны поэту обещал покровительство глава повстанцев, но тот не поступился принципами и остался верен императорской партии. Однако в стихотворении «Красавица» Цао Чжи, построенном по той же модели, переводчик не делает попытки обнаружить второй план, и оно остается лишь стихотворным портретом красивой девушки в парадной одежде, обрывающей листья с ежевики на краю дороги. Из этого перевода также удалены последние пять строк, содержащие главную тему оригинала: эта идеальная девушка тоскует в одиночестве, не найдя жениха, равного ей по достоинству. Все стихотворение по замыслу автора представляет собой иносказание о судьбе одаренного человека, таланты которого не находят признания – о собственной судьбе Цао Чжи¹. Альманах Магарама, представляя такие переводы, упрощает картину китайской поэзии, не раскрывая ее глубины и сложности.

Второе направление в развитии образа страны – это современный издателю Китай, и в особенности Шанхай начала 1920-х гг. Многое изменилось под влиянием европейцев, теперь это уже не та утонченная цивилизация, рядовые китайцы живут в нищете и унижении. Исследуя природу Шанхая как города контрастов и перекрестка цивилизаций, авторы альманаха рассматривают темы контакта народов и выживание человека в большом городе.

¹ Комментируя это стихотворение («美女» 曹植), Ронгхуа Вонг поясняет: “Poems of his later period conveyed his indignant and grief feelings and his unwillingness of being put aside without doing anything. <...> In the following poem, Zhi expressed his pent-up feelings by comparing himself to a beauty” [11]. Ми Кэхонг (穆克宏, Mù Kēhóng) в пояснениях к этому стихотворению сообщает, что здесь применяется традиционный прием китайской поэзии: описание красавицы служит метафорой амбициозного человека с высокими идеалами, страдающего от недооценки своих талантов: «这首诗通篇用比·比是我国古代诗歌的传统手法·《诗经》、《楚词》多用之。《美女篇》以绝代美人比喻有理想有抱负的志士·以美女不嫁·比喻志士的怀才不遇·含蓄委婉·意味深长。其实美女所喻之志士就是曹植自己。» [12].

Центральное место здесь принадлежит очеркам Магарама «Желтый лик»¹. Это одно из первых изображений Шанхая в литературе восточной ветви эмиграции. Хотя очерки «Желтый лик» нельзя назвать прецедентным текстом, определившим модель описания Шанхая для последующих авторов, они уже демонстрируют многое из того, что затем выделяется исследователями у С. Алымова в «Нанкин-род» (1929), у В. Марта в повестях 1928–1930-х гг., в «Шанхайских набросках» (1923–1930) М. Щербакова, а затем и в более поздней поэзии 1930-х гг. (М. Спургот, М. Визи, К. Батурина и др.) [14–17].

Магарам создает образ Китая, в котором центр пространства – это европеизированный центр Шанхая с урбанистическими пейзажами, а традиционная, деревенская, аграрная часть составляет периферию. Собственно китайские места – это лабиринты в кварталах бедноты и Су-Чжоуский канал. Китайский город характеризуется тесным пространством, развернутым по горизонтали и заполненным неприятными натуралистическими деталями. Центральные образы бытового пространства, наиболее полно представляющие повседневную жизнь Китая, – улицы, лавки, рынки. Другие важные локусы очерков – бары, клубы, злачные места – представляют собой нечто универсальное, определяемое нравами международного порта, а не выраждающее национальную специфику Китая.

Контрастность и интенсивность – определяющие признаки шанхайской городской среды в визуальном, аудиальном, ольфакторном аспектах. Часто Магарам в одном описательном предложении соединяет разнородное, позитивное и негативное: контраст и смесь ярких чистых тонов и черноты и грязи, отталкивающих запахов плоти и сладких благовоний. Важную роль играют слуховые ощущения. В очерках множество обозначений всех разновидностей шума и неприятных звуков, производимых людьми, животными и механизмами.

Магарам подчеркивает бесстрастие и покорность китайцев, их равнодушие и невосприимчивость к окружающей дисгармонии, но эти же «толстокожесть» и примитивность составляют их силу. Даже в таком враждебном и дискомфортном пространстве персонажи-китайцы ощущают радость бытия.

¹ Более подробно эти очерки рассмотрены в отдельной статье [13].

Образ исторического Китая в очерках отходит на периферию. Шанхай у Магарама не бережет свою историю, лишен философии и из всей культуры сохраняет лишь самое примитивное. Объекты национальной архитектуры и живописные ландшафты вытеснены на задворки или находятся за городом, знаковые предметы культуры (вेера, картины, фарфор) оседают в антикварных лавках. Традиционная мифология превращается в причудливый элемент декора (изображения драконов и демонов) или предмет суеверия, демонстрирующий архаичную картину мира персонажа-китайца. Рационалистическое сознание нарратора не приемлет примитивные, бесполезные и даже вредные формы народной культуры (ритуалы во время болезней и эпидемий, гадания, шокирующая традиционная медицина). Локусы традиционной китайской культуры – буддистский храм, дом, сад – оставляют ощущение упадка. Храм десакрализован и мало отличается от лавки; дом и сад, в очерках принадлежащие пожилым людям, выглядят безжизненными и застывшими, с ними связан мотив опустошения. Все, связанное со старой культурой и образом жизни, само старо и слабо и естественным образом уходит в прошлое.

В некоторой степени очерки испытывают на себе влияние сказок, которые Магарам переводил для альманаха по сборнику Вигера. Вероятно, у Вигера Магарам черпал сведения о быте, традициях, суевериях рядовых китайцев: обычай сжигать деньги и записки с желаниями, обращаться к бонзам, вера в переселение душ, страх перед чертями и духами, преследующими живых. В сборнике сказок даже встречается персонаж Ван (Wong), почтенный пожилой торговец, и похожий герой с таким же именем действует в рассказе «Дочь гробовщика».

Магарам не ограничивается заимствованием деталей, он также использует и негативно переосмысливает характерные мотивы. Насколько сказки отстаивают справедливость и благородство, настолько очерки Магарама утверждают дисгармонию и несправедливость жизни. В рассказах «Дочь гробовщика», «Жена», где главным предметом изображения является семейная жизнь китайцев, используются в свернутом виде также некоторые общие места, характерные для сказок: браки по расчету, почтение к родителям, рождение потомства как смысл жизни, притеснение наложницы, мотив подмены. Эти черты патриархального уклада становятся источником мучений для персонажей, вынужденных терпеть незаслуженные унижения от своей семьи.

Конфликты, в сказках разрешаемые остроумно и убедительно, в очерках не получают этически однозначного решения. В рассказе «Дочь гробовщика» удачная на первый взгляд подмена грозит в будущем полным семейным крахом: наложнице бездетного Вана удается выдать за долгожданного наследника своего ребенка, рожденного от изнасилования, но доверительные отношения между ней и Ваном уже невозможны, так как насильник будит в ней жажду жизни и наслаждений, которые Ван не способен дать. Если традиционный китайский мир гармоничен, справедливо устроен и соразмерен, то современный мир трагически противоречив, в нем нельзя руководствоваться статуями законами.

Очерки Марагама – не единственная составляющая картины современного Китая. Магарам издает еще собственную «кинодраму» «Опасная забава», публикует созвучные ему стихи и прозу Петра Черкеза и Юрия Викторова, а также статьи публициста Василия Темного «Возрождение Китая». Ряд пересекающихся тем, мотивов и образов в этих произведениях приводит к появлению межтекстового единства, возникает ощущение единой реальности, описываемой множеством единомышленников.

Петр Черкез – поручик, эмигрант, член правления шанхайского Литературно-артистического общества [18. С. 159]. Других сведений о нем или его творчестве не обнаружено. В альманахе представлены его стихотворения «Лампацо», «Вы любили, севши в лимузин», «Песня о Сун Суне» и «Хай-хо». В настоящий момент невозможно установить подробности взаимодействия редактора и автора и точный порядок написания этих произведений: они вышли в одном выпуске, но неизвестно, какие были созданы первыми. Однако отчетливо прослеживаются повторяющиеся у обоих мотивы, темы, детали. Стихи Черкеза будто созданы в сотрудничестве с Магарамом или вдохновлены его очерками и служат их продолжением.

Оба автора используют один прием – отражение жизни всех сословий в изображении главной городской магистрали. У обоих уличная жизнь центра Шанхая показана через проезд на автомобиле по Нанкин Род. Повторяется описание городской центральной улицы с экипажами, витринами, девушками-китаянками и индусом-полицейским. Магарам создает широкую панораму, густо заполняет пространство деталями:

Впереди рассыпаются по сторонам кареты и рикши. Машина круто поворачивает, и величественный серый автомобиль покорно слушается маленьких ручек, бледных и тонких, таких трогательных на стальном колесе руля. Мужчины по обеим сторонам улицы останавливаются по пути, словно притягиваемые магнитом, и долгими, восхищенными взглядами провожают мчащийся автомобиль. Некоторые из них почтительно кланяются женщине, снисходительно улыбающейся им в ответ гордой, царственной улыбкой. На перекрестках полицейские-индусы, завидя серый автомобиль, безжалостно бьют толстыми палками выбившихся из сил полуголых лампацио, останавливают уличное движение, чтобы пропустить вперед молодую женщину с пепельно-золотыми волосами. Гордо откнувшись на мягкую спинку сиденья, она всматривается в даль красивыми близорукими глазами, ежеминутно тревожно нажимая педаль гудка и, вместе с нею, несется по улице оглушающий дикий рев, сметающий на пути людей и животных. Наконец автомобиль останавливается у пародного входа большого трехэтажного здания американского дома терпимости. Женщина привычным движением нажимает пуговку звонка и приказывает появившемуся бою отнести в ее комнату покупки...

Только всего... [19. С. 18].

У Черкеза в стихотворении «Вы любили, севши в лимузин» акцент сделан на самой героине, олицетворяющей дух большого города. Шанхай, увиденный из окна автомобиля, – это уже позиция некого превосходства, город с его блеском становится фоном для героини. Она вынесена в центр картины и притягивает восхищенные взгляды:

Вы любили, севши в лимузин,
Выезжать на шумный Нанкин Род,
Где огнями блещет ряд витрин
И гуляет толпами народ.
Мчатся рикши, стеклами карет
Кэрриджи нарядные блестят;
Фарами бросая яркий свет,
Мотокары, сумрачно, гудят.
Китаянки, расцветив шиньон,
В панталонах легких, росписных,
Как поэмы сказочных времен,
По асфальту бродят мостовых.
С белой палкой и в чалме индус
Взор метнет зловещий, как рубин,
И прикусит нервно черный ус,
Провожая взглядом лимузин... [5. С. 56].

Необходимо отметить пристрастие участников альманаха к героине этого типа, обладающей свободой и высоким положением, и вместе с тем порочностью. Красивая европейка с золотыми волосами перемещается по страницам издания из одного текста в другой. В «кинодраме» «Опасная забава» Магарам даже дает ей имя и биографию. Она появляется в очерке «Город желтого дьявола», играет существенную роль в рассказе «Рикша». И в третьем выпуске в рассказе Викторова снова действует европейка, игнорирующая запреты, ощущающая себя хозяйкой положения.

Второй значимый образ, олицетворяющий Китай, – рикши и кули. Е.М. Болдырева отмечает, что рикша в русской, советской и китайской литературе – емкий образ, который может быть как квинтесценцией стереотипов, связанных с восточной экзотикой, так и эмблематическим знаком советского литературно-политического дискурса и культурно-историческим портретом эпохи [20]. Положение человека, неистощимо энергичного и трудолюбивого, но униженного и низведенного до статуса тягловой силы, приковывает внимание авторов альманаха. В опубликованных произведениях отчетливо заметны константы, выделенные Болдыревой в связи с образом рикши: амбивалентная семантика телесности (тело эстетизируется или деэстетизируется), акцентирование суровых погодных условий, осложняющих труд (жара или холод), мотив безостановочного бега, антитеза бедного измученного рикши и жестоких богачей-эксплуататоров, испытание любовью и его трагический исход. Образы кули в альманахе также проявляют некоторые из этих черт. Тяжесть существования рабочих передают пластические и цветовые образы: их сопровождает чернота (цвет грязи и земли), они лишены прямой речи, кроме выкриков-стонов, и гнутся под тяжестью грузов. У Магарама это сквозной образ, выведенный в центр повествования в рассказах «Рикша», «Смеющийся Будда», у Черкеза рикши – «Лампацо», носильщики – «Песня о Сун-суне» и «Хэй-хó», у Темного он встречается в «Возрождении Китая». Изображая бедняка и его судьбу, от которой освободит только смерть, Черкез приходит к гражданскому пафосу и возмущению несправедливо устроенным обществом. Магарам, о коммунистических симпатиях которого известно из его биографии¹,

¹ Магарам еще до революции работал в эсеровских изданиях, в газете «Знамя революции», в Шанхае – в просоветской «Новой Шанхайской жизни», сотрудничал с издательством «Московский рабочий».

уходит от откровенного обличения. Для него носильщики кули и рикши – олицетворение витальных сил китайского народа, их приспособленность и жизненная энергия – гарантия будущего.

Обе рассмотренные выше фигуры на страницах альманаха неоднократно сталкиваются в одной сюжетной ситуации *любовь к иноплеменнику*. Влечение китайца к запретной европейке представлено в нескольких текстах Магарама («Приличный дом», «Жена», «Рикша») и его «кинодраме» «Опасная забава», а также в рассказе Ю. Викторова «Трагедия священного острова».

Конфликт основан на социальном неравенстве и культурной дистанции. Притязания китайца на белую госпожу изначально обречены из-за этой асимметрии, причем героиня вольно или невольно причиняет ему боль и унижение: клиентка погоняет рикшу каблуком по спине («Рикша»), актриса приближает к себе лакея-китайца, потом отталкивает и заставляет страдать от ревности («Опасная забава»), европейка-путешественница не понимает признавшегося ей в любви монаха-буддиста и смотрит на него с отвращением («Трагедия священного острова»).

Гуманистический вариант этой ситуации используется авторами, чтобы утвердить человеческое достоинство китайцев, которые умеют любить и ценить красоту. Напрашивается сравнение с более политизированным образом из публицистической статьи В. Темного, где кули и рикши перестают пресмыкаться перед европейцами и мириться с социальным унижением. Но в художественной прозе развитие сюжета трагично: китаец буквально гибнет от своей любви – кончает жизнь самоубийством, казнен за домогательства, умирает на глазах у европейки.

Состав сюжетной ситуации может варьировать и в направлении, унизительном для героини: китаец-ремесленник (портной, массажист) скрыто домогается европейки невысокого статуса (проститутки, содержанки, небогатой женщины), вынужденной пользоваться его услугами. Однако Магарам даже здесь не делает персонажа-китайца воплощением дикого варварского начала и расставляет акценты иначе. В очерке «Жена» скрываемое влечение портного к клиентке демонстрирует его одиночество и безысходность положения. Эта же ситуация, свернутая до периферийного мотива в очерке «Приличный дом», служит для изображения нравов в публичном доме, где заигрывание

друг с другом составляет одно из немногих развлечений проституток-европеек и ремесленников-китайцев. Таким образом, используя эту сюжетную ситуацию, авторы подчеркивают общечеловеческую природу китайцев и в то же время создают эффектный мелодраматический сюжет, способный привлечь к альманаху аудиторию.

Завершает обзор издания анализ образа Китая в публицистике. В композиции альманаха публицистика располагается ближе к концу каждого выпуска. Статьи, в которых русский журналист представляет собственное видение политической, социальной и экономической жизни современного ему Китая – очерки «Возрождение Китая» и «Международное положение Китая» Василия Темного.

Общественные процессы Китая 1920-х гг. (переход к республике, противостояние европейской колонизации) укладываются для него в идеологическую схему: «Возрождение Китая началось, и какие бы препятствия не ставили освободительному движению свои и чужие насильники, оно неминуемо сольется с мировым освободительным движением, берущим начало в Русской революции» [6. С. 68]. Он переносит на Китай коммунистическую риторику о борьбе народа с феодалами, приветствует «перерождение психики» рядовых китайцев, особенно заметное в Шанхае. Мотивы сна и пробуждения используются для описания происходящего и выражаются типичными формулами: Китай – «пробуждающийся от векового сна великан», «дух возмущения» заставляет его «сдвинуться с мертвой точки». Страна с ее «сказочной жизнью» нарочно поддерживается в застывшем состоянии, «древний культ» – лишь инструмент правящих классов для сохранения «рабских путей». Большой исторической удачей, по мнению В. Темного, является то, что цивилизационное давление со стороны европейцев совпало со стремлением масс к преобразованиям снизу.

Василий Темный делает кули и рикшей олицетворением Китая. В «Возрождении Китая» описание труда кули, воспроизводящее сложившиеся формулы, из бытовой зарисовки вырастает до символической картины. Фигуре кули придается социальный и политический смысл. Пробуждение человеческого достоинства и восстание прогрессивных кули против угнетателей воспринимаются как шаг в сторону мировой революции пролетариата.

Итак, издание Э. Магарама, ставшее впоследствии редкой книгой, вряд ли могло повлиять на формирование литературных тенденций,

но в значительной мере их отразило. Трудно назвать опубликованные статьи, переводы, художественную прозу и стихи авторов-эмигрантов глубоким личным погружением в китайскую культуру, это, скорее, взгляд со стороны. В одних произведениях (Щербаков, Моравская) Китай предстает воображаемым пространством фантазии и опиумных грез. Другие с опорой на европейских исследователей рисуют образ исторического Китая как экзотической цивилизации, культура которой сложна и утончenna, но оставляет впечатление недосказанности и непонятости. Этот мир философов, поэтов, гаремных красавиц и фольклорных персонажей затем уходит на периферию в очерках о Шанхае XX века с его беднотой, рикшами и кули. Личное восприятие Китая, попытка уловить пульс его жизни Э. Магарамом, В. Темным и П. Черкезом приводит к созданию демонизированного образа торгового порта, восточного Вавилона. Магарам, совмещая копирование с натуры и игру литературными штампами, утверждает сложный баланс гармонии и дисгармонии в этом мире.

Список литературы

1. Эмигрантика : сводный каталог периодических изданий русского зарубежья. Шанхай. URL: <http://www.emigrantica.ru/category/shankhai>
2. Хисамутдинов А.А. Толстые литературные журналы в Китае («Дальний Восток», «Желтый лик», «Китай», «Понедельник», «Врата», «Прожектор», «Парус», «Русские записки» и «Феникс») // Русское зарубежье. 2016. № 5. С. 195–216.
3. Хисамутдинов А.А. Русское китаеведение в Шанхае // Проблемы востоковедения. 2021. № 1. С. 30–35.
4. Балашова Ю.Б. Эволюция и поэтика российского литературного альманаха как типа издания : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2011. 37 с.
5. Дальний Восток : литературно-художественный альманах, посвященный Китаю / ред. Э.Е. Магарам. Шанхай : Изд. Русского благотворительного общества в Шанхае, 1920. 92 с.
6. Желтый лик : литературно-художественный альманах, посвященный Китаю / ред.-изд. Э.Е. Магарам. Шанхай : Русская типография и изд-во Н.П.Дукельского, 1921. 82 с.
7. Китай : литературно-художественный альманах / под ред. Э.Е. Магарама. Шанхай : Желтый лик, 1923. 105 с.
8. Забияко А.А. Мифология дальневосточного фронтира в сознании писателей-эмигрантов // Религиоведение. 2011. № 2. С. 154–169.
9. Меряшкина Е.В. Ориентальная специфика прозы Михаила Щербакова // Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема. 2014. № 2 (15). С. 42–52.

10. Алексеев В.М. Труды по китайской литературе : в 2 кн. М. : Вост. лит., 2002. Кн. 1. 574 с.
11. Ronghua Wang. ABC of Sound Meters in Chinese Poetry. URL: <https://readchina8.com/2009/1109/4.html>
12. 美女篇 (My Кэхонг. Статьи о красоте). URL: <https://www.shicimingju.com/chaxun/list/17550.html>
13. Богодерова А.А. Образ Китая в очерках Э. Магарама «Желтый лик» // Известия УрФУ. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2022. № 4. С. 100–115.
14. Полторацкий И.С. Шанхайский текст в романе Сергея Алымова «Нанкин-род» // Сюжетология и сюжетография. 2022. № 2. С. 175–185.
15. Денисова Е.А. Проза В. Марта: некоторые литературные связи и контексты // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. № 10. С. 2901–2905.
16. Ли Шуан. Образ Шанхая в творчестве М. Щербакова // Казанская наука. 2022. № 7. С. 24–26.
17. Хэ М., Ли С. Многоликость Шанхая в русской эмигрантской поэзии в Китае // Человек: образ и сущность. Гуманистические аспекты. 2018. № 3. С. 118–134.
18. Русские в Китае / А.А. Хисамутдинов, Л.П. Черникова, Т.Н. Калиберова, Д.А. Поздняев, М.В. Дроздов и др.; под общ. ред. и с предисл. А.А. Хисамутдинова. Шанхай : Изд. Координационного совета соотечественников в Китае и Русского клуба в Шанхае, 2010. 572 с.
19. Магарам Э. Желтый лик : очерки одинокого странника / подг. текста М. Фоменко. [Б.м.] : Salamandra P.V.V., 2019. 128 с.
20. Болдырева Е.М. Культурная символика рикши в русской и китайской литературе XX века // Ярославский педагогический вестник. 2022. № 1 (124). С. 234–247.

References

1. Emigrantika Svodnyy katalog periodicheskikh izdaniy russkogo zarubezh'ya [Emigrantica. A catalog of periodicals of Russian diaspora]. (n.d.) *Shankhay* [Shanghai]. [Online] Available from: <http://www.emigrantica.ru/category/shankhai>
2. Khisamutdinov, A.A. (2016) Tolstye literaturnye zhurnaly v Kitae (“Dal’niy Vostok”, “Zheltyy lik”, “Kitay”, “Ponedel’nik”, “Vrata”, “Prozhektor”, “Parus”, “Russkie zapiski” i “Feniks”) [Thick literary magazines in China (“Dal’niy Vostok”, “Zheltyy lik”, “Kitay”, “Ponedel’nik”, “Vrata”, “Prozhektor”, “Parus”, “Russkie zapiski”, and “Feniks”)]. *Russkoe zarubezh'e*. 5. pp. 195–216.
3. Khisamutdinov, A.A. (2021) Russkoe kitaevedenie v Shankhae [Russian Sinology in Shanghai]. *Problemy vostokovedeniya*. 1. pp. 30–35.
4. Balashova, Yu.B. (2011) *Evolyutsiya i poetika rossiyskogo literaturnogo al'manaka kak tipa izdaniya* [Evolution and poetics of the Russian literary almanac as a type of edition]. Abstract of Philology Dr. Diss. St. Petersburg.

5. Magaram, E.E. (ed.) (1920) *Dal'niy Vostok: Literaturno-khudozhestvennyy al'manakh, posvyashchenny Kitayu* [Dal'niy Vostok: Literary and artistic almanac dedicated to China]. Shanghai: Izdanie Russkogo blagotvoritel'nogo obshchestva v Shankhae.
6. Magaram, E.E. (ed.) (1921) *Zheltyy lik: Literaturno-khudozhestvennyy al'manakh, posvyashchenny Kitayu* [Zheltyy lik: Literary and artistic almanac dedicated to China]. Shanghai: Russkaya tipografiya i izdatel'stvo N.P.Dukel'skogo.
7. Magaram, E.E. (ed.) (1923) *Kitay: Literaturno-khudozhestvennyy al'manakh* [Kitay: Literary and artistic almanac]. Shanghai: Zheltyy lik.
8. Zabiyako, A.A. (2011) *Mifologiya dal'nevostochnogo frontira v soznanii pisateley-emigrantov* [Mythology of the Far Eastern frontier in the minds of emigrant writers]. *Religiovedenie*. 2. pp. 154–169.
9. Meryashkina, E.V. (2014) Oriental'naya spetsifikha prozy Mikhaila Shcherbakova [Oriental specificity of Mikhail Shcherbakov's prose]. *Vestnik Priamurskogo gosudarstvennogo universiteta im. Sholom-Aleykhema*. 2 (15). pp. 42–52.
10. Alekseev, V.M. (2002) *Trudy po kitayskoy literature: v 2 kn.* [Works on Chinese literature: in 2 books]. Book 1. Moscow: Vost. lit.
11. Ronghua Wang. (2009) *ABC of Sound Meters in Chinese Poetry*. [Online] Available from: <https://readchina8.com/2009/1109/4.html>
12. Mu Kehong. (n.d.) *Articles about beauty*. [Online] Available from: <https://www.shicimingju.com/chaxun/list/17550.html> (In Chinese).
13. Bogoderova, A.A. (2022) Obraz Kitaya v ocherkakh E. Magarama “Zheltyy lik” [The image of China in E. Magaram's essays “Zheltyy lik”]. *Izvestiya UrFU. Seriya 1. Problemy obrazoznaniya, nauki i kul'tury*. 4. pp. 100–115.
14. Poltoratskiy, I.S. (2022) The Shanghai Text in Sergei Alymov's Novel “Nankin-rod”. *Syuzhetologiya i syuzhetografiya*. 2. pp. 175–185. (In Russian).
15. Denisova, E.A. (2021) Proza V. Marta: nekotorye literaturnye svyazi i konteksty [Prose of V. Mart: some literary connections and contexts]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 10. pp. 2901–2905.
16. Li Shuan. (2022) Obraz Shankhaya v tvorchestve M. Shcherbakova [The image of Shanghai in the works of M. Shcherbakov]. *Kazanskaya nauka*. 7. pp. 24–26.
17. Khe, M. & Li, S. (2018) Mnogolikost' Shankhaya v russkoy emigrantskoy poezii v Kitae [The many faces of Shanghai in Russian emigrant poetry in China]. *Chelovek: obraz i sushchnost'*. *Gumanitarnye aspekty*. 3. pp. 118–134.
18. Khisamutdinov, A.A. et al. (eds) (2010) *Russkie v Kitae* [Russians in China]. Shanghai: Izd. Koordinatsionnogo soveta sootechestvennikov v Kitae i Russkogo kluba v Shankhae.
19. Magaram, E. (2019) *Zheltyy lik: Ocherki odinokogo strannika* [Zheltyy lik: Essays of a Lonely Wanderer]. S.l.: Salamandra P.V.V.
20. Boldyreva, E.M. (2022) Rickshaw as a Cultural Hero in Russian and Chinese Literature of the Twentieth Century. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik*. 1 (124). pp. 234–247. (In Russian).

Информация об авторе:

Богодерова А.А. – канд. филол. наук, младший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН; доцент кафедры иностранных языков гуманитарного факультета Новосибирского государственного технического университета (Новосибирск, Россия). E-mail: bogoderova86@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

A.A. Bogoderova, Cand. Sci. (Philology), research fellow, Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation); associate professor, Novosibirsk State Technical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: bogoderova86@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 14.01.2024.

The article was accepted for publication 14.01.2024.

Original article

UDC 791.43/45

doi: 10.17223/24099554/21/13

“From America with love”? Love stories and the “Iron Curtain” in the Soviet Thaw cinema

Oleg V. Riabov

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russian Federation,
riabov1@inbox.ru

Abstract. The article deals with an analysis of the Soviet Thaw films that contain love stories of USSR and USA citizens. Hollywood released a number of films that told the stories of love between representatives of the two hostile blocs; following the canon established in *Ninotchka*, they served as a part of the “struggle for hearts and minds,” as it is shown in many studies. Meanwhile the Soviet cinema also produced the movies that touched the theme of romances between Soviet and American characters: from *Meeting on the Elbe* (1949) to *Lost in Siberia* (1991). The author points out that Soviet love stories, like Hollywood ones, served as a weapon of the cultural Cold War. They constructed emigration beyond the Iron Curtain as unacceptable for Soviet citizens, emphasized the superiority of the masculinity of “us” and functioned as a means of a symbolic demasculinization of the enemy. At the same time, unlike American cinema, the Soviet one released movies that told how a woman of “us” married a man of “them.” However, the family couple chose the USSR as a place of their residence, and it was the woman who rehabilitated the American man, turning him into a Soviet person. Love stories served as a part of not only geopolitical but also gender discourse of the Cold War, maintaining and reshaping a certain gender order. Whereas Hollywood constructed the woman as a person who valued the private sphere higher than political beliefs or loyalty to the country, Soviet love stories showed that the woman actively participated in transforming the world, was interested in worldview and political issues, and was able not only to obey a man, but also to lead him. In the perestroika cinema, along with the changes in evaluations of the Soviet way of life, the narrative of love stories was deconstructed: Soviet people emigrated to their beloved ones in the West.

Keywords: Cold War, Soviet Thaw cinema, love stories, Soviet-American relations, comparative studies

Financial Support: This work was supported by the Russian Science Foundation, Project No. 22-18-00305: The Images of Enemy in Cold War Popular Culture: Their Content, Contemporary Reception and Usage in Russian and u.s. Symbolic Politics.

For citation: Riabov, O.V. (2024) “From America with love”? Love stories and the “Iron Curtain” in the Soviet Thaw cinema. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 21. pp. 259–275. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/21/13

Научная статья

doi: 10.17223/24099554/21/13

“From America with love”? Истории любви и «железный занавес» в кинематографе «оттепели»

Олег Вячеславович Рябов

*Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия, riabov1@inbox.ru*

Аннотация. Советские фильмы периода «оттепели», в которых показаны истории любви между гражданами СССР и США, сравниваются с аналогичными голливудскими картинами. Отмечается, что в кинематографе обеих стран эти истории служили оружием «культурной холодной войны». Они воспевали преимущества советского образа жизни, подчеркивали превосходство маскулинности «своих» и выступали одним из приемов символической демаскулинизации врага.

Ключевые слова: холодная война, кинематограф «оттепели», истории любви, советско-американские отношения, компаративные исследования

Источник финансирования: Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда, проект № 22–18–00305 «Образы врага в массовой культуре Холодной войны: содержание, современная рецепция и использование в символической политике России и США».

Для цитирования: Riabov O.V. “From America with love”? Love stories and the “Iron Curtain” in the Soviet Thaw cinema // Имагология и компаративистика. 2024. № 21. С. 259–275. doi: 10.17223/24099554/21/13

Introduction

During the Cold War, emigration played an important role in the “struggle for hearts and minds”: propaganda machines of both superpowers used escapes to the other side of the Iron Curtain as proof of the superiority of their own way of life. This theme was also exploited in cinematography, the main theater of the cultural Cold War. A special place in such films was occupied by the plot when the reason for one’s escape was love for a member of the hostile camp.

The Hollywood canon of such love stories was created in the film *Ninotchka* (directed by Ernst Lubitsch, 1939), which tells a story of how a convinced Soviet communist Nina Yakushova gets to Paris, meets a French aristocrat Count Léon d’Algout, falls in love with him and stays in the West. This story was later developed in such films as *Comrade X* (directed by King Vidor, 1940), *The Red Danube* (directed by George Sidney, 1949), *Never Let Me Go* (directed by Delmer Lawrence Daves, 1953), *Jet Pilot* (directed by Josef von Sternberg, 1957), *Silk Stockings* (directed by Rouben Mamoulian, 1957), and others. One of the most famous films on this subject was the British film *From Russia with Love* (directed by Terence Young, 1963) – an adaptation of the Ian Fleming’s 1957 novel *From Russia, with Love*. The plot is based on the story of the defection of the Soviet agent Tatiana Romanova to the West, the importance of which was determined not only by the fact that for the love of James Bond, she gives up military secrets: the specificity of the Cold War caused a special value of the very fact of “choice of freedom.”

These films had already been the subject of studies [1–4], which pointed out that such repetitive subject matter suggested that cinematic love stories between a Soviet woman and a Western man were an effective weapon of the Cold War, relevant to its aims. Meanwhile, Soviet cinema also produced films about romantic relationships between Soviet and American characters. Their study seems particularly relevant given the growing interest of the academic community in comparative analyses of the Cold War [5; 6]. Comparative research reveals both common and specific features of Soviet and US cinematography, thus making it possible to avoid a black-and-white perception of the Cold War and to develop a more accurate knowledge of Cold War legacies.

The issues on which this article focuses can be presented as follows. Who, male or female, represents “us” and who represents “them” in Soviet

films? How are the differences between masculinity and femininity of “us” and “them” shown? How did these differences relate to representations of features of Soviet and American lifestyles in general? How did Soviet cinematic love stories between representatives of the two worlds separated by the Iron Curtain differ from similar Hollywood stories?

The object of the study is three films on which Soviet filmmakers worked during the Thaw period: *Russian Souvenir* (*Russkiy suvenir*, directed by Grigoriy Aleksandrov, 1960), *A Man Changes Skin* (*Chelovek menyaet kozhu*, directed by Rafail Perelshtejn, 1960), and *Meeting at a Far Meridian* (*Vstrecha na dalyokom meridiane*), a film on which work began back in 1955, but which was not shot. Additionally, the source base of the study also included archival data related to the discussion of films and their scripts in the film community of the USSR.

The Symbolism of Male and Female in the Cinematic Cold War

Analyzing the history of the Cold War, Cynthia Enloe noted that the postwar confrontation was a multitude of contests over the definitions of masculinity and femininity [7. P. 18–19]; audiences were forced into ideas about which models of male and female behavior should be considered exemplary and which should be considered deviant. Representations of the superiority of masculinity, femininity, and the gender order of “us” over “them” were intended to show the superiority of lifestyles in general.

The effectiveness of gender markers in the symbolic struggle is determined by three important properties of gender. First of all, it is their ability to act as a differentiating feature, which is used in drawing symbolic boundaries between “us” and “them.” At the same time, stereotypical representations of the qualities of men and women easily correlate with a person’s personal experience and contribute to the perception of these boundaries as almost the most obvious, understandable, and therefore legitimate. Additionally, this is an appeal of gender discourse to the natural attributes of human beings that are perceived as gender differences in the traditional worldview, which is also one of the ways to essentialize the differences between “us” and “them.” Finally, hierarchical relations between and within the genders are used as a kind of a matrix legitimizing other kinds of social inequalities; it is through the involvement of gender

discourse in power relations that it becomes an integral part of any military conflict [8].

During the Cold War, gender issues were particularly relevant, primarily because the women's issue played a significant role in ideological confrontation [9. P. 18]. As noted in the studies of many authors, an important place in the "struggle for hearts and minds" was occupied by discussions about what gender relations in society should be, and what models of masculinity, femininity, sexuality, and family are best. At the same time, they were related to such issues as national identity, the global mission of the superpower, and the legitimization and delegitimation of the political system within the country.

A special role in the cultural Cold War belonged to cinema. Various discourses were involved in creating cinematic representations of the enemy: political, civilizational, national, class, racial, ethical, historical, anthropological, sporting, and confessional ones¹; Gender discourse, related to representations of masculinity, femininity, sexuality, and family relations, was also prominent.

The fact that in Hollywood love stories Soviet characters fled to the West is not surprising. What is striking, however, is that in these stories the Soviet side is always represented by a woman. The fact that, in American films, Soviet women prefer Western men is intended as an indication of the low quality of Soviet masculinity. True masculinity, with such traits as individualism, rationality, responsibility, independence, only emerges where there is capitalism, private property, and democracy. On the Hollywood movie screen, Soviet men are inferior to Western men in every way, from fighting to competing for a woman's heart. In other words, love stories construct the superiority not only of the "free world", but also of American masculinity.

In addition to flawed masculinity, there is another reason why in romance stories it is the woman, not the man, who represents the enemy. In a form of collective identity such as the national identity, women's bodies mark the symbolic boundary of the community [16. P. 7–10]. It also finds expression in various kinds of restrictions concerning women's sexual relations with representatives of "them", other national communities [17. P. 45]. At the same time, this function of women imposes on men

¹ For more on cinematic Cold War see: [10–15]

of the community the duty to protect them; being a protector of women is an essential component of male identity in the discourse of nationalism. Thus, representations of love stories are directly related to the hierarchization of the types of masculinity and thus to the hierarchization of those social groups and communities with which these types of masculinity are associated.

The most interesting exception to this canon during the Cold War is the story of the romantic relationship from the movie *The Russians Are Coming! The Russians are Coming!* (directed by Norman Jewison, 1966). This film, which marked the onset of a thaw in Soviet-Western relations, is unique in the aspect of deconstructing stereotypes of Soviet-American confrontation. A review published in the *New York Times* in 1966 noted that the film reveals “the fundamental fact that, after all, Russians and Americans are human beings, and, therefore, share basic human qualities” (as cited in [18. P. 242]). One of the ways in which Soviet characters regain their humanity, their rehumanization, was the love story between the Soviet sailor Alexei Kolchin and the American girl Alison Palmer. It is indicative for the fact that this time the woman represents “us,” while “them” are represented by a man. Alison does not go with her lover to the other side of the Iron Curtain, but Kolchin promises the American woman before parting that they have “a long life together of peaceful coexistence.” It is quite expected for a Cold War Hollywood production that the most positive and humanized Soviet character, an American girl’s favorite, should express his disagreement with Soviet policy. Indeed, Kolchin confesses to Alison that in the Soviet Union, since childhood, he was taught that Americans were bad, that they were Russia’s enemies; no one in his country trusted Americans. He disagrees and says that he does not want to hate anyone. But his criticism of the Soviet system is limited to this statement. He does not doubt for a second that he must return to the USSR. As Tony Shaw rightly pointed out, it does not occur to him to ask for political asylum in the United States, as it happened to the Soviet characters in other Hollywood films [18. P. 239]. In other words, he remains loyal to his oath as a soldier of the opposing army, but he does not cease to be human.

Thus, both the canon of romantic stories of the 1950s and its deconstruction during the period of détente show that these stories played an important role in representations of the Cold War in the United States.

The noted patterns of constructing collective identity and justifying the advantages of one's lifestyle with the help of love stories are also characteristic of Soviet cinematography. In fact, the plot of a love story between Soviet and American citizens appeared in the Cold War cinema thanks to Soviet cinema: Ernst Lubitsch, the director of *Ninotchka*, was present in Moscow in 1936 for the premiere of Aleksandrov's comedy *Circus* [19. P. 63]. As a reminder, the plot of *Circus* revolves around an international love triangle: Marion Dixon, a circus actress, played by Lyubov Orlova, falls in love with Ivan Martynov, a Soviet circus performer, a character played by Sergei Stolyarov, and stays in the USSR. The heroine's choice of a Soviet rather than a Western man, a German Franz von Kneischitz, is dictated not only by the superiority of Soviet masculinity, but also by the advantages of Soviet ideology and way of life. From an American actress, Marion transforms into a Soviet person.

The next time, Orlova plays the role of an American in another Aleksandrov's film *Meeting on the Elbe* (*Vstrecha na Elbe*, 1949), which became one of the first salvos of the cinematic Cold War. The film is set in post-war Germany, in a city divided into Soviet and American sectors of the occupation. Journalist Janet Sherwood (who in reality turns out to be a U.S. Secret Service employee, Miss Collins) organizes a conspiracy to rescue a Nazi criminal and smuggle him to the United States. In order to lull the vigilance of the Soviet commandant, Major Nikita Kuzmin, Sherwood employs the entire arsenal of means of seduction. However, not only did Major Kuzmin display vigilance in exposing her perfidious plans. He was also morally upright – the signs of affection that the American girl showed to the major did not make him forget the love of Vera, a Russian girl from the banks of the Volga (which allowed viewers to believe, moreover, that Soviet womanhood was superior to American womanhood).

However, it was important to show that Sherwood's attitude toward Kuzmin was not solely due to the technology of the proverbial honey trap. She shows more than just service interest in the Soviet officer, and in the final scene of the film she says to her compatriot, Major Hill: "I even respect that Bolshevik Kuzmin. He is... a real man. And you?!" In other words, the superiority of Soviet masculinity is also recognized by American women, even if not in as obvious a form as in the film *Circus*.

Love Stories and the Rehumanization of the Enemy in the Thaw Cinema

Changes in the political life of the USSR and the USA in the second half of the 1950s made it possible to resume cooperation in the cultural sphere, which was manifested, in particular, in the signing of a bilateral agreement – the Agreement Between the United States of America and the Union of Soviet Socialist Republics on Exchanges in Cultural, Technical, and Educational Fields, known as the Lacy-Zarubin Agreement (1958). On the symbolic level, changes in Soviet-American relations were evident above all in such events as the American National Exhibition in Sokol'niki and Nikita Khrushchev's visit to the United States in 1959. The principle of peaceful coexistence of states with different systems, proclaimed by the Soviet leader, also influenced the representation of "enemy number one" in Soviet culture: a kind of rehumanization of their images took place. In Soviet cinema, films appear in which the above-mentioned canon of love stories is transformed.

It is indicative that the first among such movies was also Aleksandrov's film, the comedy *Russian Souvenir* (1960). This movie tells the story of how a group of Western tourists, after being forced to land their plane in Siberia, underwent a series of adventures to get to Moscow, learning along the way about the success of the USSR in building communism. The shooting was preceded by Aleksandrov's publication in the *Iskusstvo Kino* magazine in August 1957. In the paper, the director described the characters of the film and also stated its main purpose – to show "the possibility of peaceful coexistence between states with different systems of government" [20. P. 55]¹.

One of the American characters in the film is a millionaire Adlai Hunter Scott, whose main principle Aleksandrov described as follows: "Money can buy everything: honor, conscience, innocence, love – it is only a matter

¹ He repeatedly returned to the characterization of *Russian Souvenir* as a film calling for international cooperation. He wrote about that, for example, in his letter to Deputy Minister of Culture of the USSR Vladimir Surin (12 July 1958), where he asked to ensure the involvement of "foreign high-class actors" on the roles of foreigners, which would be "a concrete confirmation of the film ideas about the possibility of cultural cooperation between all countries" [21. P. 10–12].

of price” [20. P. 54]. After becoming acquainted with the Soviet way of life, however, Scott changes: he sees the outstanding achievements of the USSR in all spheres and recognizes that communism defeats capitalism in a historical competition. While remaining a “shark of capitalism,” he is a sympathetic and friendly person. The director evidently sought to show that part of the U.S. ruling circles was now ready for constructive engagement with the USSR in the name of peace.

This idea of the peaceful coexistence of the two superpowers was intended to further humanize the theme of romantic relationships. The writer Homer Johns, another American character in the film, falls in love with the main character, Varvara Komarova, played by Lyubov Orlova. The image of Varvara was obviously conceived as an ideal of a Soviet woman. The director described her as a woman having “a rich inner life, love for the country, belief in the victory of socialism, firmness, honesty, incorruptibility and at the same time female charm, kindness and charm of the soft Russian psyche, openness of soul, fidelity to principles, and modesty” [20. P. 58]. This is particularly significant because, in response to Homer’s advances, Varvara says that their happiness together is possible, but only if the politicians can agree to make peace on earth.

The Thaw cinema also sees the appearance of a movie showing a happy Soviet-American marriage. However, the film was not about policy existing at that time; it was Rafail Perelshtejn’s film *A Man Changes Skin* (1960), screened at the Tajikfilm studio. The movie was a screen version of Bruno Jasieński’s novel *A Man Changes Skin* written in 1932–1933 and telling about the construction of the Vakhsh Canal in the years of the first Five-Year Plan. Engineer Jim Clark, who came from the United States in search of earnings, is one of those who, while working at the building site, are inspired with the ideas of socialist transformation of society. Mr. Clark meets Masha Polozova, a Komsomol member and the embodiment of a new Soviet woman. The film shows that at first their family happiness is hindered by the fact that the American, a product of bourgeois society, is full of stereotypes and prejudices. The couple quarrels because Mr. Clark, believing that his wife should be at her husband’s side all the time, forbids Masha to go to the construction site. However, he then admits he is wrong, inspired with the ideas of the new Soviet morality, including the woman question. In this way, the superiority of the Soviet gender order is shown not only through the exposure of patriarchal prejudices, but also

through the fact that the bearer of truth, of political literacy, is a woman. In fact, it is Masha who trains Clark mentally, helping him to "change his skin." Needless to say, in the film, as in the book, the very idea that the couple might leave for the United States is not allowed; Clark, in his own words, becomes essentially a Soviet man.

This attitude toward Clark, who became the Soviet woman's chosen one, fits the pattern of Soviet anti-Americanism, which was based on the idea of "two Americas": a "reactionary" and a "progressive" one. The very essence of Soviet ideology, with its priority of the class over the national, demanded that the "good," i.e., communists, working class, peace activists, black Americans, and "common people," be represented in works of fiction in addition to the "bad Americans." The idea of "two Americas" is most likely framed in Konstantin Simonov's play *The Russian Question (Russkiy vopros*, 1946)¹. Later, the idea of "two Americas" became an obligatory component of the portrayal of Americans. The Soviet people show great sympathy for this "Second" America (as Major Kuzmin says in *Meeting on the Elbe*: "We love America. We love this country of brave and honest people, the country of Jack London, Mark Twain, Whitman, Edison, Roosevelt <...> We love and respect the American people"). A tribute to the idea of "two Americas" is also given in *A Man Changes Skin*. One of the workers says to the Clark couple, "We are a savvy people, we understand that Americans differ"². Along with Clark comes another American, Mr. Murray, who turns out to be a spy trying to disrupt construction in the Vakhsh Valley. Soviet audiences should not forget about the "First" America even during the Thaw³.

Finally, another love story was planned to be shown in the Thaw cinematography in *Meeting at a Far Meridian*, an adaptation of the novel of the same name by the American writer Mitchell A. Wilson. The novel tells the story of two physicists, Nicholas Rennett and Dmitriy Goncharov, who, working on the same problem in the field of atomic energy, join forces by

¹ For a detailed analysis of the emergence of the idea of "two Americas," see: [22. P. 108–116, 124].

² It is indicative that this phrase is absent in Bruno Jasieński's novel.

³ 1979 saw the release of another film adaptation of the novel *A Man Changes Skin* (directed by Boris Kimyagarov) – a five-part television movie, in which the interpretation of the aspect of interest to us was not fundamentally different.

helping each other. The novel is set mostly in the USSR, where Dr. Rennet comes to the institute headed by Dmitriy Goncharov. The film was conceived as one of the first joint Soviet-American film projects. Marsha Seifert's research reconstructs the history of this collaborative film, which was never intended to be made¹. She discusses many aspects related to the production of the film. However, her article barely touches on what features of the images of "us" and "them." Soviet and American characters, were the subject of the discussions that influenced the work on the film.

The 25 April 1964 discussion of Wilson's script and the director's script by Igor Talankin based on it is instructive in this regard. The conclusion signed by Viktor Sytin, deputy editor-in-chief of the script-editorial board, stressed that Talankin's script "proceeds from the principles and ideas of peaceful coexistence, which now form the basis of our international relations" [23. P. 8]. However, during the discussion, as follows from the minutes, a lot of comments on the scripts were made. Thus, according to one of the speakers, Talankin's script reflected "idyllic impressions about America"; in particular, the director's categorical statements that "America is a peace-loving country" and that "Americans" do not want war, seemed to him "too much" [23. P. 16]. Even more criticism was aroused by Wilson's script, above all by the interpretations of the main characters it offered. One member of the panel emphasized: "The Americans obviously know what they want: in order to shade their hero, they must present our hero in a more primitive way" [23. P. 13]. Talankin's observation of Wilson's script is formulated as follows: "...there appears a wise reflective American with a sophisticated and contradictory organization, who then helps a dull-witted ignorant Russian man... All this, of course, was shown from the position of a White man..." [23. P. 11].

That is, while accepting the idea of peaceful coexistence, the representatives of the Soviet controlling bodies kept their guard up and paid serious attention to exactly how "us" and "them" should be portrayed on the movie screen. This also applies to the treatment of romantic relationships in this film. One of the important plot lines of the film was the story of the relationship of the main characters with Valya, a young physicist who was working in Goncharov's research team. In Wilson's book and his script,

¹ The film was released without American participation many years later in 1977 at the Belarusfilm studio (directed by Sergei Tarasov).

a romance ensues between Rennet and Valya. Tellingly, the committee members did not object to this storyline. However, they suggested some noteworthy adjustments to Valya's character. Thus, the screenwriter Ivan Bakurinskii was not satisfied that "there is something of submission in her whole being" [23. P. 13]. Talankin stressed that "if Valya is engaged in physics, she is obviously an intellectual person, a person of broad interests..." [23. P. 12]; her love for Rennet arises from pity for his "unsettledness, brokenness," in other words, from the superiority of a Soviet woman. Viktor Sytin expressed his wish that the film should tell about the (obviously difficult) situation of women in the United States... [23. P. 20].

Thus, on the one hand, the change is obvious: a story in which a Soviet woman would become the mistress of an American man, even if she did not go to the United States with him, was impossible on the Soviet screen of the 1940s–1950s. On the other hand, the objections to the American interpretation are also quite eloquent. Rehumanization had its limits: even during the Thaw, films imbued with the spirit of Soviet anti-Americanism continued to be screened. Moreover, by the end of Nikita Khrushchev's rule, the ideological climate in the USSR was changing (which was due, in addition to internal reasons, also to foreign policy factors). On 17 December 1962, after Nikita Khrushchev had visited the Manege exhibition, a meeting with workers of literature and art was organized where the secretary of the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union (CPSU), Leonid Illichev, made a report and stressed: "We must make it absolutely clear: there was not and cannot be peaceful coexistence of socialist ideology and ideology of the bourgeoisie." The June 1963 Plenum of the CPSU Central Committee was devoted to the tasks of the ideological work of the Party. The *Iskusstvo Kino* magazine reacted to these decisions with an editorial in which the danger of "abstract humanism" was discussed prominently [24]. Parallel to the "tightening of the screws" in ideology, there were changes in the representation of "us" and "them," which, in turn, forced a more cautious approach to the portrayal of love stories.

This tendency is even more pronounced in the 1977 film, in which the romantic line is substantially transformed. The American is interested in Valentina, but she is in love with Goncharov and feels only compassion for Rennet. In human terms, she rather sympathizes with him; but Rennet is burdened with the sins of the American way of life: individualism and disbelief in human progress. Being a representative of a dying social order,

he lacks a real purpose in life and therefore cannot be liked by a Soviet woman, as Valentina's explanation implies.

Conclusion

Thus, love stories between representatives of the two hostile blocs were also in demand in Soviet propaganda. They were intended to demonstrate the advantages of the Soviet way of life and the superiority of Soviet masculinity. As in similar stories in American cinema, the issue in choosing the country was decided quite predictably and unambiguously. The superiority (moral, intellectual, physical, aesthetic, etc.) of Soviet masculinity over American masculinity was recognized not only by Soviet women, but also by American women. This served as a form of a symbolic demasculinization of the enemy and, moreover, as a way of asserting the advantage of one's own way of life: the hierarchization of masculinities also represented a hierarchization of the values they embodied. As in Hollywood pictures, in Soviet cinema love stories became part of the cultural Cold War.

In addition to similarities, there were also differences, which, in our view, are quite revealing. We are talking about the model of a love story in which a Soviet woman becomes the wife of an American. The couple stays in the Soviet Union, while the American turns into a Soviet man. At the same time, it is the Soviet woman who reeducates the man. Obviously, these differences are related to different understandings of the status of women in society. The active role of women in the USSR and their involvement in social change were a constant theme of Soviet propaganda; the solution of the woman question in the USSR was presented as evidence of the progressiveness and justice of the socialist system.

Let us note that these love stories were part not only of geopolitical rhetoric, which showed the advantages of one's own way of life in the international arena, but also of gender discourse, maintaining or correcting a certain gender order. What understanding of the nature of women is contained in the love stories created in Hollywood? First of all, women are associated with the private sphere, while men are associated with the public, social sphere. Women's nature is unchanging, and not even the Bolsheviks can do anything about it; they are sure to involve women in political life, they put them at the controls of fighter jets, but women are first of all

women, and only then communists; that is why they, like Soviet heroines in American films, cannot resist beautiful clothes. As Rhiannon Dowling points out in her analysis of *Ninotchka*, Cold War love stories contributed significantly to the construction of the stereotype of women, including such a component as consumerism [25]. In general, they acted as part of the discourse of the "feminine mystique" described in Betty Friedan's famous book. The ideal middle-class American family consists of a male, who is a breadwinner, and a female whose interests are limited to raising children and running a household [26]. In Soviet romantic stories, however, the heroine is shown as a woman who actively participates in the transformation of the world, is interested in worldview and political issues, and is able not only to obey the man, but also to lead him.

These conclusions seem convincing, especially if we compare the analyzed films with those made at the end of the Soviet era. Leonid Popov's film *American Spy (Amerikanskiy shpion)*, 1991) tells the story of how immediately after the war, in 1945, a Soviet Navy warship pays a friendship visit to San Francisco. One of the crew, Lieutenant Nikolai Korolev, rescues a drowning American girl, Mary, and a romantic relationship develops between them. Mary offers Nikolai to stay in the United States, but he refuses; she is sympathetic, saying that the Soviet officer loves, above all, his Motherland. However, the security authorities accuse Nikolai of treason, and he is punished accordingly. Mary, on the other hand, retains her love for Nikolai all her life, learns the Russian language, and tries to find him in the USSR. The happy ending looks like this: during perestroika, Nikolai, a half-poor invalid, is found in Moscow by their illegitimate American son, whom he did not know existed. The son takes him to Mary in America. Convincing his father, he exclaims: his mother realized that "for you, the Russians, not life or freedom have top priority, but the Motherland, duty and honor do. But I didn't understand <...> what could possibly keep you here?" One way or another, the priority of the Soviet way of life is already being questioned, although the high quality of Soviet masculinity is being confirmed.

The Soviet-British film *Lost in Siberia (Zateryannyy v Sibiri)*, directed by Alexander Mitta, 1991) is even more expressive in the context of the issue under study. The main character, the British archeologist Andrei Miller, is involved in excavations in Iran. Having mistaken Miller for an American agent, the Soviet secret service kidnaps him. After being

“grilled,” he confesses to espionage and is sent to a Soviet camp, where he is considered an American and given the nickname “cowboy.” In the love story, the camp doctor, Anna Il’inichna, chooses the “cowboy,” preferring him to one of the camp administrators, Viktor Ivanovich. In the discourse of perestroika, Miller, even in the inhumane conditions of camp life, is more attractive to a Russian woman than a Russian man...

Thus, the changes in the perestroika evaluation of the Soviet way of life are accompanied by a deconstruction of the canon of love stories. Soviet citizens leave for their lovers in the West. However, that is a separate story.

References

1. Laville, H. (2006) ‘Our Country Endangered by Underwear’: Fashion, Femininity, and the Seduction Narrative in *Ninotchka* and *Silk Stockings*. *Diplomatic History*. 30 (4). pp. 623–644.
2. Steans, J. (2010) Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of ‘the Thaw’. *Global Society*. 24 (3). pp. 401–419.
3. Riabov, O. (2013) “From Russia with Love”: образ СССР в гендernом дискурсе американского кинематографа (1946–1963 гг.) [“From Russia with Love”: The Image of the USSR in the Gender Discourse of American Cinema (1946–1963)]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost’*. 5. pp. 166–176.
4. Dowling, R. (2014) Communism, Consumerism, and Gender in Early Cold War Film: The Case of *Ninotchka* and *Russkii vopros*. In *Aspasia. The International Yearbook of Central, Eastern, and Southeastern European Women’s and Gender History*. 8. [Online] Available from: <http://berghahnjournals.com/view/journals/aspa/8/1/asp080103.xml> (Accessed: 10 May 2022).
5. Pechatnov, V.O. (2017) Changing Cold War Interpretations in Post-Soviet Russia. In: Jarausch, K.H. (ed.) *The Cold War: Historiography, Memory, Representation*. Berlin: De Gruyter Oldenbourg. pp. 89–93.
6. Shorten, R. (2018) The Cold war as comparative political thought. *Cold War History*. 18 (4). pp. 385–408.
7. Enloe, C.H. (1993) *The Morning After: Sexual Politics at the End of the Cold War*. University of California Press.
8. Cohn, C. (1993) Wars, wimps, and women: talking gender and thinking war. In: Cooke, M. & Woollacott, A. (eds) *Gendering War Talk*. Princeton: Princeton University Press. pp. 227–246.
9. May, E.T. (1988) *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*. New York: Basic Books.
10. Shaw, T. (2007) *Hollywood’s Cold War*. Edinburgh: Edinburgh UP.
11. Shaw, T. (2010) The Russians Are Coming The Russians Are Coming (1966): Reconsidering Hollywood’s Cold War “Turn” of the 1960. *Film History*. 22 (2). pp. 238–240.

12. Shaw, T. & Youngblood, D. (2010) *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*. Lawrence: University Press of Kansas.
13. Fedorov, A. (2010) Obrazy kholodnoy voyny: Proektsiya politiki protivostoyaniya na ekrane [Images of Cold War: Politics of confrontation on the Screen]. *Polis*. 4. pp. 48–64.
14. Seifert, M. (2014) Meeting at a Far Meridian: American-Soviet Cultural Diplomacy on Film in the Early Cold War. In: Babiracki, P. & Zimmer, K. (eds) *Cold War Crossings: International Travel and Exchange in the Soviet Bloc, 1940s–1960s*. College Station: Texas A&M Press. pp. 166–209.
15. Riabov, O. & Riabova, T. (2021) The Images of Urban Space in Constructing the Cold War Enemy: US Skyscrapers in Soviet Animation. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2. pp. 122–138.
16. Mayer, T. (2000) Introduction. In: Mayer, T. (ed.) *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation*. London; New York: Routledge. pp. 7–10.
17. Yuval-Davis, N. (1997) *Gender and Nation*. London: SAGE Publications Ltd.
18. Shaw, T. (2010) The Russians Are Coming The Russians Are Coming (1966): Reconsidering Hollywood's Cold War "Turn" of the 1960s. *Film History*. 22 (2). pp. 238–240.
19. Hudson, J. (2019) *Iron Curtain Twitchers: Russo-American Cold War Relations*. Lanham, Maryland: Lexington Books.
20. Aleksandrov, G. (1957) Eskizy k budushchemu fil'mu [Sketches to forthcoming film]. *Isskustvo kino*. 8. pp. 54–65.
21. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 2329. Inventory 12. Document 3963.
22. Caute, D. (2005) *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. New York: Oxford University Press.
23. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 2944. Inventory 4. Document 1055.
24. *Isskustvo kino*. (1963) Mesto khudozhnika v bitve idey [The place of artist in the ideological struggle]. 8. pp. 1–11.
25. Dowling, R. (2014) Communism, Consumerism, and Gender in Early Cold War Film: The Case of *Ninotchka* and *Russkiy vopros. Aspasia. The International Yearbook of Central, Eastern, and Southeastern European Women's and Gender History*. 8. [Online] Available from: <http://berghahnjournals.com/view/journals/aspasia/8/1/asp080103.xml> (Accessed: 10th May 2022).
26. Fridan, B. (1994) *Zagadka zhenstvennosti* [The Feminine Mystique]. Moscow: Progress.

Information about the author:

O.V. Riabov, Dr. Sci. (Philosophy), leading research fellow, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: riabov1@inbox.ru

The author declares no conflicts of interests.

Информация об авторе:

Рябов О.В. – д-р филос. наук, ведущий научный сотрудник Института истории и социальных наук Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: riabov1@inbox.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Статья принята к публикации 19.01.2024.

The article was accepted for publication 19.01.2024.

Научная статья

УДК 821.161.1+821.581+821.29

doi: 10.17223/24099554/21/14

«Китайское» в названиях стихотворений

В. Кучерявкина (книга «До Янджоу тысяча ли»)

Сюй Шуан

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия, xuxuxushuang@163.com

Аннотация. Представлен анализ культурного фона одного из необычных и значимых приемов – имитации «китайских» названий лирических стихотворений в творчестве Владимира Кучерявкина. Автор статьи комментирует этот формальный прием, воспринимаемый в современной русской словесности как маркированно «китайский», с позиций носителя китайской культуры и комментирует его, помещая в исторический контекст эволюции названий в китайской поэзии.

Ключевые слова: В. Кучерявкин, названия стихотворений, русская поэзия, китайская поэзия, перевод

Для цитирования: Сюй Шуан. «Китайское» в названиях стихотворений В. Кучерявкина (книга «До Янджоу тысяча ли») // Имагология и компаративистика. 2024. № 21. С. 276–288. doi: 10.17223/24099554/21/14

Original article

doi: 10.17223/24099554/21/14

The “Chinese” in the titles of the poems of Vladimir Kucheryavkin

Xu Shuang

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, xuxuxushuang@163.com

Abstract. The principle of the poem title in Chinese poetry changes to a greater or lesser extent and some traditions remain to this day. It is the same

for Russian poetry. The problem of the title of a poem has arisen from the first day of the birth of poetry in Russian and Chinese literature. Titles of poetic texts in Russian and Chinese poetry have developed separately from each other; nevertheless, their evolution shows both differences and similarities. The Chinese influence on the titles of poems by the contemporary Russian poet Vladimir Kucheryavkin, who is interested in Chinese culture and literature and knows oriental philosophy, has been discovered. The article discusses one striking formal feature of the “Chinese manner” in Kucheryavkin’s poems: the active use of names that are complete phrases and use the first-person singular verb of the present tense, names that are characteristic of Chinese classical poetry and quite alien to the Russian poetic tradition. Russian names in general are characterized by nominativity. This article pays special attention to the main stages of the evolution of the principles of giving titles poems in the Chinese history of literature and briefly describes the main types of titles. In the first known collection of Chinese poetry *Shi Jing* (11th–6th centuries BC) poems had no titles. The first two characters are used as titles. From the beginning of the Han dynasty (from 202 BC), titles of poems indicate the content of the work and that it is to be sung. By the end of the Han dynasty (3rd century AD), poems began to be separated from songs and take on the obvious character of texts for reading. In the times of the Song dynasty (10th–13th centuries AD), poems began to be preceded by indications of the time and circumstances of their creation, sometimes quite elaborate. In Chinese literature, this type of the title complex is denoted by the wording “one poem, two titles”; in Russian translations of Chinese classical lyrics, it is such “prefaces” that will be perceived and reproduced as characteristic Chinese titles. A similar phenomenon is also noticed in European literature; this is how the title and the subtitle can correlate. During the Ming and Qing dynasties (14th–19th centuries AD), the title complex continues to increase in volume and content. Titles of Chinese poems began to strive for brevity only in the twentieth century, perhaps under the influence of European models. The article also considers Kucheryavkin’s “Chinese imagery”: he perceives China as one of the main bases of his poetic universe. Kucheryavkin’s “Chinese” poems turn out to be entire cycles (*Karasi iz Shankhaya* [Carp from Shanghai]) and even books (*Do Yandzhou tysyacha li* [It Is a Thousand Li to Yanzhou], 2016). The very title of Kucheryavkin’s collection *Do Yandzhou tysyacha li* manifests Chinese motifs. The four-word title contains two words connected with Chinese culture: *Yandzhou* [Yanzhou] and *li*.

Keywords: Vladimir Kucheryavkin, titles of poems, Russian poetry, Chinese poetry, translation

For citation: Xu Shuang. (2024) The “Chinese” in the titles of the poems of Vladimir Kucheryavkin. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 21. pp. 276–288. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/21/14

Принято считать, что в русской филологии история изучения заглавий художественных произведений начинается с пионерской «Поэтики заглавий» (1931) С.Д. Кржижановского (так, в обобщающем недавнем историческом очерке А.М. Королева говорит, что «науке о заглавиях» «почти 100 лет» [1. С. 55]). Кржижановский писал, что заглавие ведет «за собой тысячи знаков текста»; «слова на обложке не могут не общаться со словами, спрятанными под обложку. Мало того: заглавие <...> вправе выдать себя за гла в н о е книги» [2. С. 3]. Кржижановский особо выделил функцию заглавия – привлечение внимания читателей: «По мере дифференциации читателя на классы, веры и партии, по мере его расслоения по степеням грамотности и учености, – и книга расслаивает свое заглавие, стремясь притянуть к себе возможно больше глаз» [2. С. 9].

Современные представления о заглавии основаны на том, что «во-первых, заглавие является неотъемлемой частью художественного текста; во-вторых, оказывается его ключевым компонентом (в первую очередь благодаря своей абсолютно сильной позиции в этом тексте); в-третьих, из признания заглавия одним из элементов так называемого заголовочно-финального комплекса, входящего в состав любого произведения любого вида искусства», – выводы, сделанные по итогам многолетней работы конференции «Феномен заглавия» [3. С. 6].

Предмет нашего исследования – необычная стилизация заглавий «китайского» типа, которая является заметной чертой поэтики современного русского поэта В.И. Кучерявкина. Прежде чем попытаться описать эту стилизацию и объяснить ее смысл, напомним, что русская и китайская традиции в области «поэтики заглавий» существенно различаются, поэтому так заметны случаи, когда русские поэты имитируют китайские способы называть стихи.

Заметим предварительно, что для современного русского поэта, стилизующего «китайское», как и для его воображаемого читателя существуют, видимо, несколько упрощенные, жесткие и стабильные представления о китайской литературной манере, не совпадающие с более сложной и подвижной китайской литературной реальностью. Эти представления сформировались в основном под влиянием переводов древнекитайской классической поэзии.

Напомним основные этапы эволюции принципов называния стихотворений в китайской истории словесности и кратко опишем основные

типы названий. Китайская литература имеет очень большую историю, на протяжении которой художественные принципы многократно менялись. В первом известном сборнике китайской поэзии «Ши Цзин» (XI–VI вв. до н.э.) стихотворения не имели названий, в качестве названий использовались первые два иероглифа¹. Из 311 текстов, составляющих сборник, 6 состоят только из двух иероглифов² (таким образом, их тексты совпадают с тем, что функционирует как название, и это может быть сопоставлено с западным моностихом).

С начала династии Хань (с 202 г. до н.э.) названия стихов указывают на содержание произведения и на то, что его надо петь. Например, «Да Фэн Ге» (大风歌) (*Ге* значит песня, *Да Фэн* – сильный ветер, то есть это песня о сильном ветре), «Бай Ту Ин» (白头吟) (*Бай Ту* – белые волосы, символ старости, *Ин* значит петь, в целом означает песню о любви до гроба). Но стихи среди народа в ту эпоху все-таки бытовали без названия.

К концу династии Хань (III в. н.э.) стихи стали отделяться от песен и приобретали очевидный характер текстов для чтения. С тех пор у стихов появились названия. Названия есть, в частности, у классических стихов династии Тан (VII–X вв. н.э.).

Во времена династии Сун (Х–ХIII вв. н.э.) стихи начинают предваряться указаниями на время и обстоятельства создания стихотворения, иногда довольно развернутыми; такие указания не исключали и собственно названий, соседствующих с ними. В китайской словесности такой тип заголовочного комплекса обозначается формулой «одно стихотворение, два названия»; в русских переводах китайской классической лирики именно такие «предисловия» будут восприниматься и воспроизводиться как характерные китайские названия.

¹ Среди до сих пор очень известных в Китае стихов этого сборника – 关雎 (Голос баклана) и 蒹葭 (Камыш). Первые иероглифы, использующиеся как названия, в древней китайской словесности могли указывать на имя автора (например, названия знаменитых философских трактатов: «Лаоцзы», «Чжуанцзы», «Мэнцзы»).

² Такие стихи называются «Шэнь Ши», это следующие тексты: «南陔» (Нан Гай – Почитание родителей), «白华» (Бай Хуа – Белые цветы), «华黍» (Хуа Шу – Богатый урожай), «由庚» (Юй Ген – У всего свое Дао), «崇丘» (Чжон Чию – Высокие горы), «由仪» (Юй И – У всего существующего своя причина).

Приведем в качестве примера текста, обладающего и названием, и предисловием, стихотворение Су Ши, которое называется «Песня на водный мотив» (水调歌头•明月几时有) и обладает следующим предисловием: «В год Огненного дракона на праздник середины осени веселились и пировали до рассвета, когда совершенно пьяный написал эту песнь, скучая по брату Чжэ»¹.

В европейской литературе также замечается аналогичный феномен. Во-первых, так могут соотноситься название и подзаголовок. Кроме того, встречается явление, которое Кржижановский называл «удвоением заглавия»: «Заглавие, поскольку ему сразу не удается вбить в себя всю книгу, пробует сделать это по частям, как бы в несколько глотков». «В основе двоения заглавий лежит двойная окраска наших психических содержаний, распадающихся на а) логические процессы и б) эмоциональные испытывания...» [2. С. 8]. Примеры таких двойных названий, которые приводит Кржижановский, – это названия с союзом «или»: «Аптека для души, или Систематическая алфавитная роспись книг...»

Неслучайно в современной русской науке появился и стал употребительным термин «заголовочно-финальный комплекс», указывающий, что название может быть сложным целым и включать в себя и подзаголовок, и посвящение, и эпиграф. Так, сложные заголовочно-финальные комплексы есть в творчестве О.А. Седаковой (см. об этом, напр.: [4]); в качестве примера исследователь приводит стихотворение «Золотая труба Ритм Заболоцкого».

Возвращаемся к китайской поэзии. Во времена династий Мин и Цин (XIV–XIX вв. н.э.) заголовочный комплекс продолжает увеличиваться в объеме и становится довольно насыщенным. Названия китайских стихотворений стали стремиться к лаконичности только в XX в., – возможно, под влиянием европейских образцов. Влияние это, однако, не было абсолютным. Заметим, что в современной китайской поэзии стихотворение почти всегда имеет название, а в русской поэзии весьма часто – нет. Так, «около трети всех известных нам стихотворений Седаковой (108 из 302) не имеют заглавий. Около 200 стихотворений (что составляет чуть больше 40% заглавий) имеют заглавия,

¹ См. в переводе Алены Алексеевой (2019). URL: <https://poezia.ru/authors/alelnik> (дата обращения: 16.05.2023).

выраженные одним словом, еще около трети – словосочетанием» [4. С. 13].

История русской поэзии, как известно, намного короче, но типы названий там также эволюционировали.

Еще Кржижановским было отмечено, что названия художественных текстов в литературе Нового времени чем далее, тем больше стремятся к краткости. Так, уже в XVIII в. в роли названия может выступать краткое посвящение; см. названия стихов Ломоносова «К Пахомию»; «К Зубницкому» [5]. В китайской поэзии такие названия-посвящения появляются к концу династии Хан (III в. н.э.) (Преподношу кому... или к кому). Например, стихи Цао Чжи (曹植) «Преподношу Дин И» (赠丁仪), «Преподношу Вань Саню» (赠王粲) и стихотворение Ли Бо «Преподношу Ван Луню» (赠汪伦). Уже в пушкинскую эпоху, в том числе и у самого Пушкина, встречаются стихи и вовсе без названия, а посвящения могут быть зашифрованными, сводясь к короткому ряду букв и астериков («К***» – «Я помню чудное мгновенье...»).

Среди типов названий китайских стихов был и такой, который практически не имеет соответствий в русской поэтической практике, но распространен в практике китайской: названия, указывающие на ситуацию, описанную в стихотворении. Именно такие названия имитирует В.И. Кучерявкин.

Поэт Кучерявкин воспринимает Китай как одну из главных основ своей поэтической Вселенной. Современные критики, например А. Горбунова, утверждают, что стихи Кучерявкина напоминают о восточном просветленном отношении к миру, приятии его, готовности ценить каждое мимолетное явление материального мира [6. С. 195], в котором «для лирического героя все окружающее одинаково весомо, поскольку он окидывает происходящее в мире взглядом восточного философа» [7. С. 223]. «Китайскими» у Кучерявкина оказываются целые циклы («Караси из Шанхая») и даже книги («До Янджоу тысяча ли», 2018). Сам поэт говорит: «Я слушаю Китай, как дальний родич» [8. С. 173].

Для детального исследования в качестве примера мы возьмем его сборник «До Янджоу тысяча ли», где «китайских» названий особенно много, хотя подобные есть и в других книгах автора. Китайские мотивы присутствуют уже в названии самой книги: состоящее из четырех

слов, оно содержит два слова, связывающихся с китайской культурой: название города и меру длины. Заметим, что топонимы довольно часто входят в названия произведений китайской классической поэзии. Например, у поэта Вань Бо, писавшего во времена династии Тан, есть стихотворение «Провожаю помощника начальника уезда Ду, уезжающего по назначению в Шуджоу» (《杜少府之任蜀州》), у Су Ши в ту же эпоху – «Благодарное письмо императору перед переводом на должность в Худжоу» (《湖州谢上表》) и т.д.

Что в названиях отдельных стихотворений Кучерявкина «китайского», легко заметить: это использование глаголов в форме первого лица, чаще всего единственного числа и настоящего времени; такие названия часто встречаются в русских переводах китайской классической поэзии, тех переводах, по которым Кучерявкин и его читатели составляли свое впечатление о китайской поэзии; повторим, что собственно в русской поэтической практике такой прием не встречается. Уточним, что здесь мы говорим именно о названии, графически отделенном от тела стихотворения; разумеется, первые строки русских стихов вполне могут содержать глагол в первом лице (возможные примеры многочисленны, – см., напр., «Балладу» В. Ходасевича: «Сижу, освещаемый сверху...»).

Исследователи отмечают, что для русских названий вообще характерна номинативность; предикаты, грамматически – глаголы, в них появляются редко. Но когда заглавию не удается избавиться от глагольности, оно стремится избавиться от формально и содержательно выраженного субъекта действия. Н. Фатеева пишет, что если в русской литературной традиции и встречается глагольное заглавие, то оно «стремится “обезличиться”, местоимение приобретает в нем обобщенно-личное значение. При этом сама глагольная форма чаще всего не предполагает реальной соотнесенности с определенным времененным планом. Все это обусловливает синсемантичность заглавий с текстом и вызывает появление в глагольных конструкциях следующих форм: инфинитива, бесподлежащих предложений, маскирующих сюжетный субъект, синсемантичных тексту местоимений, которые в контексте художественного произведения приобретают обобщенно-личное значение, неопределенного-личных и безличных предложений, специально приспособленных к выражению смыслового обобщения,

Повелительного наклонения глагола, для форм которого характерна волеизъявительная направленность, не соотносимая с конкретными временными рамками» [9. С. 23].

Названия Кучерявкина необычны (и отсылают тем самым к чужой классической традиции) еще и тем, что они длиннее обычных русских названий в литературе XIX–XXI вв. и, что еще важнее, являются не словосочетанием, а завершенным предложением («большинство заглавий… состоит из словосочетаний или одного слова, редко трех и более слов» [4. С. 11]). Объем и грамматическую структуру русских заглавий исследовал, в частности, Ли Лицюнь, разделивший заглавия на заглавия-словоформы, сочинительные сочетания слов, заглавия – подчинительные словосочетания, заглавия-предложения; заглавия – простые предложения по частотности находятся на третьем месте, а сложные предложения – на последнем, среди таких заглавий-предложений предложения, обладающие сказуемыми, особенно редки [10. С. 7].

Вот в качестве примера стихотворение Кучерявкина «Сижу на вокзале» из сборника «До Янджоу тысяча ли»:

Вот сижу на вокзале, автобуса жду.
Моет узбечка полы, режутся русские в карты.
Кассирша сидит за стеклом и похожа на какаду
Или девочку в школе за партой.
В космосе холодно. Низкая светит луна.
Воздух дрожит. Бьется звезда в изголовье.
И вороны расселись вокруг, как шпана,
И улыбаются мне, поднимая брови [11. С. 11].

Всего в этом сборнике 17 названий такого типа (из 69 текстов; без названий – 37 стихотворений, с «европейскими» названиями – 15 стихотворений). Заметим, что «китайский» грамматический облик названий у Кучерявкина может парадоксально сочетаться с петербургскими топонимами («Сижу у решетки Екатерининского сада», «Сажусь в трамвай на Большой Зеленина», «Еду в трамвае на Каменный остров») и русскими реалиями девяностых годов XX в. («Стою в очереди», «Еду в автобусе 23 января 1991 года», «Слушаю радио “Свобода”»), указаниями на даты создания текста (кроме примеров, приведенных выше, назовем еще «Записываю 5 апреля 1991 года», «Записываю 6 апреля 1991 года»)

Здесь стоит сделать существенное уточнение. В китайском языке глаголы не спрятываются, в отличие от русского языка, и категории времени и лица для них нерелевантны; смысл, который в русском языке передается грамматическими формами, в китайском понятен из контекста (например: не знать почему, сегодня не想要 идти на занятия (不知道为什么, 今天不想上课。)). Довольно часто во фразах опускаются и местоимения, в том числе и местоимение первого лица; так происходит и в названиях классических стихотворений¹.

К примеру, стихотворение великого китайского поэта Ли Бо, название которого буквально переводится «Один сидеть на горе Цзинтиншань», В.М. Алексеев перевел правильной русской фразой «Один сижу на горе Цзинтиншань»² [12. С. 139]: из текста ясно, речь идет именно о самом авторе (или лирическом герое). Еще одно стихотворение Ли Бо, название которого буквально переводится «Провожать друг», Алексеевым переведено как «Провожаю друга» [13. С. 53], – и в этом случае переводчик опирается на свое понимание текста в целом³. Перевод на русский язык потребовал грамматически

¹ Различия языков приводят, в частности, к тому, что не только с китайского на русский, но и русского на китайский переводить трудно, некоторые смыслы теряются, в том числе и в переводах названий. Ли Лицюнь пишет об этом так: «Основная трудность перевода заглавий заключается в различиях грамматического строя языков: китайский язык – язык изолирующий, а русский – флективный. В связи с этим обращает на себя внимание отсутствие в китайском языке категории числа имен существительных. В результате довольно большая группа русских заглавий, имеющих в своем составе имена существительные во множественном числе, переводится на китайский язык именами существительными с недифференцированным значением числа. Это приводит к тому, что утрачиваются важные смысловые оттенки слов-заглавий» [10. С. 15].

² Стаями птицы

взмывают, уносятся прочь

Сирая тучка

растворяется, тает.

Смотреть друг на друга

вовек нам не надоест –

Мне и вот этой

высокой горе Цзинтиншань.

³ Зеленые горы лежат за северным валом,

А белые воды кружат у восточной стены.

оформить и разделить субъект и объект. Уточним, что сохранить инфинитив в названии было бы можно, нормам русского языка это не противоречило бы, но Алексеев выбирает первое лицо. В текстах самих стихотворений в русских переводах активно употребляются личные местоимения, – уточним, что в китайских оригиналах соответствия этому по большей части отсутствуют.

Инфинитив в названиях китайских стихов обычно заменяется глаголом первого лица единственного числа настоящего времени в тех случаях, когда в качестве названия выступает посвящение. К примеру, стихи Ду Фу к Ли Бо, в оригинале называемые, если переводить буквально, «Преподносить Ли Бо», переведены Л.Е. Бежиным как «Преподношу Ли Бо» [14. С. 235].

Та черта поэзии Кучерявкина, в которой, на наш взгляд, проявляется его склонность к стилизации, может объясняться и иначе, – разные объяснения нам представляются взаимодополняющими. Немногочисленные критики, откликавшиеся на появление книг Кучерявкина, замечали, что в его стихах вообще преобладают глаголы настоящего времени (присутствие их в названиях мы понимаем как отсылку к китайской поэзии). Так, А. Горбунова писала: «Поэзия Кучерявкина по преимуществу находится в настоящем: в самых первых строках многих стихов, как бы задающих поэтические координаты, мы видим глаголы настоящего времени <...> В корне лежит непосредственное переживание того, что происходит прямо сейчас, и часто какая-то конкретная деталь, от которой поэт отталкивается в своей художественной логике, и эта деталь или переживание у него обрастают сюрреалистическим мясом, раскрывается во что-то неожиданное, парадоксальное, выпуклое» [6. С. 195].

Назовем еще один тип заглавий у Кучерявкина, соотносимый если не с китайской лирикой непосредственно, то с практикой русских переводов китайских стихотворений определенного вида: это употребление в качестве названия словосочетания «Без названия». В книге

С этого места, едва мы с тобою простимся,
Сухим тростником умчишь ты за тысячи ли.
Плыущие тучи – это путника думы.
Закатное солнце – это друга душа.
Рукой на прощанье махнешь и уйдешь отсюда,
И даже твой конь грустно-протяжно заржет.

«До Янчжоу тысяча ли» так оформлено стихотворение, использующее приемы комбинаторной поэзии, изображающее, если говорить упрощенно, лирического героя в полубессознательном состоянии и сталкивающее, как это обычно бывает у Кучерявкина, слова и образы из разных стилистических регистров («витязя» и «будильник», фольклорных «дружков» и архаически-тютчевский «облак»).

В европейской культуре, в частности, в русской литературе XX в., такое встречается, но не дорастает до того, чтобы стать признаком определенного жанра (хотя может быть приметой своеобразного нового жанра в индивидуальной поэтической системе, как это происходит, видимо, у старшего современника Кучерявкина Г. Аиги). Между тем в классической китайской поэзии отказ от названия с древних времен был приметой особой жанровой формы. Такой отказ означал, что поэт не желает сразу указывать на главную идею своего стихотворения, зашифровывает его смысл по политическим или личным причинам. В русской переводческой практике такие стихи нередко предвраляются словами «Без названия»: для этих слов нет прямого соответствия в китайском оригинале, но так переводчик-синолог указывает на необычность построения текста в оригинале (классическая китайская поэзия в большинстве случаев предполагает присутствие названия). Например, со слов «Без названия» начинается стихотворение поэта династии Тан Ли Шанъиня «Как встречаться нам тяжело...» в переводе А.Л. Сергеева [15. С. 398], стихотворение Ли Бо «И ясному солнцу, и светлой луне» в переводе А.И. Гитовича [16]. Вопрос о том, отсылают ли слова «Без названия» у Кучерявкина к китайской традиции или нет, мы пока оставим открытым.

Список источников

1. Королева А.М. Поэтика заглавия: из истории почти 100-летних наблюдений. Теория литературы // Журнал филологических исследований. 2022. № 4. С. 55–60.
2. Кржижановский С.Д. Поэтика заглавий. М. : Никитинские субботники, 1931. 32 с.
3. Поэтика заглавия : сб. науч. тр. М. ; Тверь : Лилия Принт, 2005. 334 с.
4. Колеватых Г.М. Заглавие в русской поэзии 1980–1990-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2008. 20 с.
5. Захваткин А. Наименование в структуре стихотворения. URL: <https://proza.ru/2023/04/14/988>

6. Горбунова А. Прозрачное опьянение: Владимир Кучерявкин. Созерцание С. // Новый мир. 2015. № 3. С. 194–196.
7. Хабибуллина М.Н. «Глаз открывая к Востоку»: Китай в лирике Владимира Кучерявкина // Уральский филологический вестник. 2013. № 5. С. 220–226.
8. Кучерявкин В.И. Треножник : стихи, проза. СПб. : Борей-Арт, 2001. 206 с.
9. Фадеева Н.А. Синтез целого. М. : Новое литературное обозрение, 2010. 352 с.
10. Ли Лицюнь. Структура, семантика и pragmatika заглавий художественных произведений : автореф. дис. канд. филол. наук. М., 2004. 18 с.
11. Кучерявкин В.И. До Янджоу тысяча ли. СПб. : Лимбус Пресс, 2018. 124 с.
12. Постоянство пути : избранные танские стихотворения. СПб. : Петербургское Востоковедение, 2003. 268 с.
13. Чистые и ровные мелодии. Традиционная китайская поэзия. М. : РИПОЛ классик ; Пальмира, 2018. 335 с.
14. Ду Фу. Сто печалей. СПб. : Кристалл, 1999. 576 с.
15. Поэзия эпохи Тан (VIII–X вв.). М. : Худож. лит., 1987. 480 с.
16. Ли Бо. Избранная лирика. М. : Гослитиздат, 1957. 176 с.

References

1. Koroleva, A.M. (2022) Poetika zaglaviya: iz istorii pochti 100-letnikh nablyudeniy. Teoriya literatury [Poetics of the title: from the history of almost 100 years of observations. Theory of literature]. *Zhurnal filologicheskikh issledovaniy*. 4. pp. 55–60.
2. Krzhizhanovskiy, S.D. (1931) Poetika zaglaviy [Poetics of titles]. Moscow: Nikitinskie subbotniki.
3. Andreeva, A.N. et al. (eds) (2005) Poetika zaglaviya: sb. nauch. tr. [Poetics of the title: collection of works]. Moscow; Tver: Liliya Print.
4. Kolevatykh, G.M. (2008) Zaglavie v russkoy poezii 1980–1990-kh gg. [Title in Russian poetry of the 1980s–1990s]. Abstract of Philology Cand. Diss. Elets: Elets State University.
5. Zakhvatkin, A. (2023) Naimenovanie v strukture stikhotvoreniya [Title in the structure of the poem]. [Online] Available from: <https://proza.ru/2023/04/14/988>
6. Gorbunova, A. (2015) Prozrachnoe op'yanenie [Transparent intoxication]. *Novy mir*. 3. pp. 194–196.
7. Khabibullina, M.N. (2013) “Glaz otkryvaya k Vostoku”: Kitay v lirike Vladimira Kucheryavkina [“Opening our eyes to the East”: China in the lyrics of Vladimir Kucheryavkin]. *Ural'skiy filologicheskiy vestnik*. 5. pp. 220–226.
8. Kucheryavkin, V.I. (2001) *Trenozhnik: Stikhi, proza* [Tripod: Poems, prose]. St. Petersburg: Borey-Art.
9. Fadеeva, N.A. (2010) *Sintez tselogo* [Synthesis of the whole]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
10. Li Liqun. (2004) *Struktura, semantika i pragmatika zaglaviy khudozhestvennykh proizvedeniy* [Structure, semantics and pragmatics of titles of works of art]. Abstract of Philology Cand. Diss. Moscow: MSPI.

11. Kucheryavkin, V.I. (2018) *Do Yandzhou tysyacha li* [It is a thousand miles to Yangzhou]. St. Petersburg: Limbus Press.
12. Smirnov, I.S. (ed.) (2003) *Postoyanstvo puti: Izbrannye tanskie stikhovreniya* [Constancy of the path: Selected Tang poems]. Translated from Chinese. St. Petersburg: Peterburgskoe Vostokovedenie.
13. Pal'mira. (2018) *Chistye i rovnye melodii. Traditsionnaya kitayskaya poeziya* [Clear and smooth melodies. Traditional Chinese poetry]. Translated from Chinese. Moscow: OOO Gruppa Kompaniy "RIPOL klassik", Izdatel'stvo "Pal'mira".
14. Du Fu. (1999) *Sto pechaley* [A hundred sorrows]. Translated from Chinese. St. Petersburg: Kristall.
15. Delyusin, L. et al. (eds) (1987) *Poeziya epokhi Tan (VIII–X vv.)* [Poetry of the Tang era (8th–10th centuries)]. Translated from Chinese. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
16. Li Bo. (1957) *Izbrannaya lirika* [Selected lyrics]. Moscow: Goslitizdat.

Информация об авторе:

Сюй Шуан – PhD (филология), аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия). E-mail: xuxuxushuang@163.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Xu Shuang, PhD (Philology), postgraduate student, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: xuxuxushuang@163.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 18.01.2024.

The article was accepted for publication 18.01.2024.

Научная статья

УДК 82-22+791.43-22

doi: 10.17223/24099554/21/15

Свой среди чужих: национальное в фильме Павла Чухрая «по мотивам пьесы Н. Гоголя “Игроки”» «Русская игра»

Евгений Олегович Третьяков

Томский государственный университет, Томск, Россия, shvarcengopf@mail.ru

Аннотация. Статья есть доказательство того, что картина П. Чухрая «Русская игра» (2007), снятая «по мотивам пьесы Н. Гоголя “Игроки”», стала как замечательным художественным комментарием к наследию Гоголя, так и значимым заявлением режиссера. Фильм учитывает концепции, заложенные в «Игроках», но оригинально преломляет их, и в итоге его базисом выступает художественное воспроизведение материальной и духовной иноментальной реальности. При этом, как и в случае гоголевской пьесы, «Русская игра» – это комедия.

Ключевые слова: Н. Гоголь, «Игроки», П. Чухрай, «Русская игра», имагологическая проблематика, комедия

Для цитирования: Третьяков Е.О. Свой среди чужих: национальное в фильме Павла Чухрая «по мотивам пьесы Н. Гоголя “Игроки”» «Русская игра» // Имагология и компаративистика. 2024. № 21. С. 289–307. doi: 10.17223/24099554/21/15

Original article

doi: 10.17223/24099554/21/15

At home among strangers: The national in Pavel Chukhrai's *The Russian Game* filmed “based on the play *The Gamblers* by Nikolai Gogol”

Evgeniy O. Tretyakov

Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, shvarcengopf@mail.ru

Abstract. In Pavel Chukhrai's film *The Russian Game* (2007), which was created “based on the play *The Gamblers* by Nikolai Gogol”, the national motif becomes meaningful due to the change of nationality of the main character from Russian to Italian. Chukhrai's film differs from Gogol's play primarily in that it has a distinct imagological character. The Italian cheater Luchino Forza arrives in Russia, convinced of his superiority over the “naïve”, “kind people”, and is left out in the cold. The apple, which a peasant woman timidly puts into his hand at the end, should signify his awareness of his own delusions and his readiness to abandon them. The film does not give an answer to the question whether the notorious “card sharp, adventurer, and bigamist” will embark on the path of spiritual rebirth. It ends with an image of the road, sacramental for Gogol, as a symbol of Russian life; this road takes the trinity of rogues who fooled Forza away into the unknown. Indeed, the true “Russianness” in the film is not represented by the images of the heroes but is rather shown by some analogues of Gogol's famous “lyrical digressions” – a landscape of the boundless steppe, which symbolizes the unlimited potential of Rus-Russia, or poetic sketches of rural life. They are an organic part of the content and poetics of the picture and become the embodiment of the genuine spirit of the national substance. Without this, it may seem that the message of the film boils down to the fact that a European who is used to the fact that in a civilized society cheating is marginal, finds himself in a space where it appears as a norm of life, and the film itself is exclusively a satire. But Chukhrai admits his strange yet sincere love for Russia, inseparable from a passionate appeal to solve its essential problems, and therefore the film has elements of satire. Despite the fact that in *The Russian Game* a generalized Europe is often shown as a designation of a different culture, the context of Gogol's work forces us to pay close attention to the fact that Forza is an Italian, not a representative of another European nation. Chukhrai emphatically and polemically makes the Italian the central character of the film and argues that he does not fit Italy, just like an inhabitant of the endless Russian expanses does not harmonize with its inexhaustible

possibilities, mainly spiritual ones. This disunity creates the essential unity of the spaces of Russia, depicted in the film, and Italy, only indirectly present in it. Their identity in philosophical terms is caused by the author's longing for the lost harmony, for universal human values. At the same time, as in the case of Gogol's play, Chukhrai's film remains a comedy, conveying these ideas without pressure. So, if Gogol's *The Gamblers* is a "human comedy", then *The Russian Game* is a national-philosophical comedy. And such a departure of Chukhrai as a director from the literal following of Gogol's text, leading to its productive reception and the creation of a vivid author's work, is a clear evidence of the enduring relevance of Gogol's dramatic heritage.

Keywords: Nikolai Gogol, *Players*, Pavel Chukhrai, *The Russian Game*, imagological problems, comedy

For citation: Tretyakov, E.O. (2024) At home among strangers: The national in Pavel Chukhrai's *The Russian Game* filmed "based on the play *The Gamblers* by Nikolai Gogol". *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 21. pp. 289–307. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/21/15

[Ведь] мы играем не <из><?> денег,
А только б вечность проводить!
Александр Пушкин [1. С. 382]

Начнем с того, что и в «Игроках» Николая Гоголя налишествовал национальный мотив, как, например, в следующем обмене репликами: «Утешительный. Так, но человек принадлежит обществу. – Кругель. Принадлежит, но не весь. – Утешительный. Нет, весь. – Кругель. Нет, не весь. – Утешительный. Нет, весь. – Кругель. Нет, не весь. – Утешительный. Нет, весь! – Швонхнев (*Утешительному*). Не спорь, брат, ты неправ. – Утешительный (*горячась*). Нет, я докажу. Это обязанность... Это, это, это... это долг! это, это, это...» [2. С. 70]¹, – когда

¹ При этом финал приведенного диалога вскрывает неотвратимость для Ихарева оказаться в положении жертвы с иной позиции, нежели это постулировалось выше: так, с легкостью разгадывая уловку Утешительного, пожалуй, действительно слишком небрежную, своего рода первую проверку степени проницательности оппонента («Швонхнев. Ну, зарапортовался! Горяч необыкновенно... – Утешительный. Не могу, не могу! Если дело коснется обязанностей или долга, я уж ничего не помню. <...> Точно хмель какой-то, а желчь так и кипит, так и кипит. – Ихарев (*про себя*). Ну, нет, приятель! Знаем мы тех людей, которые увлекаются и горячатся при слове обязанность. У тебя, может быть, и кипит желчь, да только не в этом случае» [2. С. 70–71]), Ихарев впоследствии начинает доверять

«русский» Утешительный настаивает на полной присущности человека социуму, тогда как «немец» Кругель отстаивает право личности на некую сферу приватности. Однако в созданной «по мотивам пьесы Н. Гоголя» кинокартине Павла Чухрая «Русская игра» он ввиду смены национальной принадлежности основного героя (к слову, последовательность указания исполнителей ролей в титрах, где аналог Ихарева – Лукино Форца – указывается не первым, но лишь четвертым, после троицы аферистов во главе с Утешительным, заставляет усомниться в таковой характеристики и выдвигает на первый план «ансамблевость» системы персонажей, многогеройность композиции произведения) с русского на итальянца становится поистине смыслообразующим – это заявляется уже номинацией, что едва ли нуждается в комментариях, и актуализируется на протяжении всего повествования – от порыва Швохнева сжать в объятиях нежданно обретенного соратника: «Дай, брат, я обниму тебя по-русски!» – и разговора его с Утешительным, когда последний начинает: «Русский без риска...», – после чего оба в унисон завершают: «...и не русский вовсе», вплоть до притворного конфликта все того же Швохнева с Кругелем, завершающегося свирепым: «Не мешайся, немец, когда русский идет!», –

неожиданно обретенным союзникам, хотя выявить их неискренность отнюдь не невозможно; ограничимся одним примером: повествуя о знакомстве со своими спутниками, Утешительный, обращаясь к Кругелю, вспоминает: «Помнишь, почтеннейший, как я приехал сюды; один-одинешенек. Вообразите: знакомых никого. <...> Вдруг судьба послала вот его, а потом случай свел с ним» [2. С. 70], – что значит, что описываемая судьбоносная встреча произошла не столь давно – на это указывают и интонация рассказа, и проживание в «городском трактире», наконец, слова трактирного слуги Алексея (верить которому, однако, можно далеко не безоговорочно): «Да вот уж шесть ночей сряду играют» [2. С. 66], – а между тем несколько далее, после заключения приснопамятного «дружеского союза», Швохнев оговаривается, что приятельствуют они семьями: «Говорит мне его зять (указывая на Утешительного), Андрей Иванович Пяткин...» [2. С. 73], после чего Швохнев «тот же час отправился в Тетюшевский уезд» [2. С. 73], что подразумевает значительное время. Чему верить и можно ли принять на веру хоть что-нибудь из сказанного – неясно, но очевидно, что одно противоречит другому. Ихарев же, немногим ранее столь прозорливый, явного несоответствия словно не замечает (что, впрочем, может обусловливаться тем, что первое звучится до предложения «принять дружбу»); так или иначе, обман перерастает в самообман, определяя обреченность героя.

и лютой отповеди лже-Глова в finale: «Сам ты вор! Мошенник! Итальянка! Макаронник!»

Начало же фильма переносит зрителя в Австрию, где «на окраин[е] Вены», как гласит поясняющий титр, «шулер, авантюрист и двоеженец» Лукино Форца, застигнутый одним из обманутых им в номере захудалой гостиницы в компании «графини», как характеризует ее Форца, которой он должен заплатить «за всю ночь», обязуется в течение месяца выплатить 100 тысяч, будучи должен в противном случае отписать под залог «дом в Неаполе и пивоварню под Прагой»; попавшийся «рыцарь наживы» просит оставить дом как «память о детстве», но впоследствии, когда ему мнится, что он стал обладателем 200 тысяч, предается мечтам: «С такими деньгами поеду в Париж... <...> И черт с ним, с домом в Неаполе. Париж!..», – каковая готовность расстаться с пресловутой «памятью» делает его куда более беспринципным по сравнению с Ихаревым – если, конечно, принимать на веру заявления завзятого обманщика. И отправляется в неведомую ему страну, ибо «земля там богата, а люди доверчивы и простодушны», – хотя его небезосновательно «пугали Россией»; здесь он в рекордно короткое время женится на владелице поместий в Смоленской и Калужской губерниях («Он у нас итальянец, за границей все больше, да жену взял из Смоленской губернии», по словам сопровождающего его слуги Гаврюшки), становится вдовцом и, продав смоленское имение, «как барыня померла», по пути из Рязани обыгрывает некоего полковника Чеботарева «на 50 тысяч деньгами, да коляску варшавскую, да ковер, а до того еще одного – на 30», – опять же, разумеется, если верить показаниям все того же Гаврюшки, лгать которому вроде бы незачем, однако в словах его встречаются заметные противоречия: прежде всего, успеть реализовать все перечисленное менее чем за месяц (а судя по всему, Форца продолжает лелеять надежду расплатиться с долгом) представляется едва ли возможным; но если предположить, что неким фантастическим образом итальянский проходимец все же сумел это воплотить, неужели средств, вырученных от продажи поместья, недостаточно для выполнения взятого на себя обязательства?.. А между тем Форца об этих деньгах не просто не упоминает, но даже не думает.

Куда более вероятно, что Гаврюшка лжет – либо по наущению хозяина, стремящегося создать определенное представление о себе,

либо руководствуясь какими-то иными, скрытыми от зрителя резонами. И еще одно: простоватый слуга ездит с барином вроде «всего неделю», и «неделю тому назад обыграли» они полковника Чеботарева, – когда же успел случиться помянутый «еще один»?.. Впрочем, возможно, Гаврюшка потому и куда менее подробно останавливается на этом эпизоде, что не был его свидетелем, – однако это вступает в противоречие с признанием Форца, обращенным к заветной колоде карт, которую он величает «королевой»: «С тобой за неделю мы выиграли 80 тысяч, осталось 20».

Все это моделирует ситуацию тотальной дезориентации, абсолютной неуверенности в достоверности каких бы то ни было сведений, становящихся известными зрителю, который разделяет с героем состояние постоянно уходящей из-под ног земли, становящейся национальной почвой, – неслучайно в finale картины эта метафора буквализуется в образе грязи, как реальной, в которой стоит и шлет проклятья небесам, с которых недавно низвергались потоки ливня и в которых ныне, словно знаменуя прозрение героя, цветет рассвет, оставшийся в дураках Форца, так и символической.

Возвращаясь к началу фильма, отметим, что дождь идет и в Вене, «закольцовывая» гаммаду, окружающую неудачливого ловкача, – опять же, не только внешнюю, но и – прежде всего – внутреннюю; по контрасту пространство «Росси[и], уездн[ого] город[а]», согласно титру в начале, и ее бесконечно раскинувшихся полей, по которым привольно катит троица торжествующих плутов, залито солнечным светом. Не будь этой внутренней рифмовки, вводимой образом дождя, – и наличествовала бы антитеза прямолинейная до не приличествующей произведению искусства топорности; здесь же противопоставление присутствует, но решенное куда более неоднозначно и даже с известным изяществом – пейзаж входит в качестве составляющей в дискурс художественной антропологии с образом индивидуального (итальянец Лукино Форца) и коллективного (шайка русских – при том, что Кругель, как его постоянно характеризуют, «немец», а Швохнев, в отличие от своего литературного прототипа, которого, исходя из свидетельства трактирного слуги Алексея, зовут Петр Петрович, имеет странное для русского имя Аполлон – во главе с Утешительным) носителя национальной ментальности в центре.

Таким образом, фильм П. Чухрая отличается от пьесы Н. Гоголя прежде всего (но не исключительно – так, отметим отличную от представленной в гоголевском оригинале атрибуцию иных реплик – скажем, приведенные выше прения о прерогативе человека на частную жизнь имеют место не между Утешительным и Кругелем, а между Швонхевым и Кругелем соответственно, – что неизбежно ведет к трансформации характеров персонажей и изменению их образов; впрочем, эта тема требует специального исследования) тем, что он имеет отчетливо выраженный имагологический характер, а сферу имагологии, как известно, составляют попытки постижения ликов национального мира, представлений о других странах, их культурах, носителях, возникающих в инонациональной среде, чем и определяется суть «Русской игры».

Так, высокомерный «сын Европы просвещенной», убежденный в своем превосходстве над «наивн[ым]», «добр[ым] народ[ом]», не отдавая в том отчета, сам, в сущности, предрекает ожидающее его в грядущем поражение, небрежно отмахиваясь от предложения цыганки «всю правду» рассказать: «Зачем правду?» – и веля Гаврюшке, выполняющему обязанности кучера: «Гони!» (В контексте этого весьма иронично звучит его воззвание к подкупленному трактирному слуге Алексею: «От тебя – только честность».) Неслучайно и то, что на предложение Форца: «Может, партия в карты?» – Кругель отвечает согласием сыграть «в дурачка, по-нашему». В дураках Форца и остается, и яблоко, робко вложенное в его руку крестьянкой в финале, должно знаменовать осознание им собственных заблуждений, а по-крайней мере, пришедший на смену умопоступленному остервенению, – готовность отказаться от таковых. Ответ на вопрос, ступит ли отъявленный «шулер, авантюрист и двоеженец» на стезю духовного возрождения, фильм не дает, завершаясь сакрментальным для Гоголя образом дороги, уносящей в неведомую даль троицу обморочивших Форца плутов, как символом российского бытия, сопрягающим, подобно тому, как явлено это в «Мертвых душах», «два сюжета: реальный, но миражный и символический, но жизненный» [3. С. 671], и вводя тему богатырства.

Действительно, «Русская игра» постулирует понятие русской ментальности, предполагающей существование глубинных, исторически сформировавшихся пластов национального сознания и подсознания,

обозначая сферу неотрефлектированной, стихийно развивающейся мысли, не отделенной от эмоций, привычек, интенций – от присущего русскому человеку тяготения к соборности («А вот скажите мне, как истый сын Европы просвещенной, отчего это русского человека не-русская музыка вот так вот за душу берет? И особым образом когда вот так вот все... вместе...»), выражавшегося прежде всего, конечно, не в этом нарочитом вопросе Утешительного, но в слаженности совокупных действий команды обманщиков, до афористически точных характеристик русского характера (высказывания Утешительного: «Притворство не в русском обычае», «В рот не берет, хоть и русский», – или Швохнева: «Русскому скучно без риска») и национальной жизни («В России дурак на каждом шагу сам в руки прет» (Швохнев), «Так, пожалуй, вся Россия должна застрелиться! У нас всякий или проигрался, или точно намерен» (Утешительный)), – и ее рецепции представителем иной культуры; другое дело, истинность всего вербализированного более чем сомнительна, будучи вложена в уста тех, что «словечка в простоте не скажут» [4. С. 47], и все сказанное обнаруживает скрытый смысл, зачастую прямо противоположный кажущемуся, как, например, фраза Швохнева «Болваны на Руси на каждом шагу», служащая намеком на истинную роль Форца в разыгрываемой тремя «артистами» партии. (К слову, «Русь» вместо «России» есть явственное указание на извечный характер демонстрируемого.)

И потому подлинная «русскость» в фильме связана не только с планом содержания, отмеченным подчеркнутой семантической неопределенностью, но и с планом выражения и презентируется некоторыми аналогами хрестоматийных гоголевских «лирических отступлений» – пейзажем бескрайней степи, символизирующей безграничный потенциал Руси-России, причем пролегающая по ней дорога диссонирует с образами людей, которые по ней едут, – ибо катит по этой дороге совсем не богатырская бричка, воплощающая мысль о том, как много дано русскому человеку и как мало он воплотил (действительно, не считать же достижением, достойным огромных российских просторов, одурачивание самовлюбленного итальянского картежника), поэтичными зарисовками сельского быта, безудержной пляской молодой цыганки, сопровождаемой перебором цыганской гитары, романом «Однозвучно гремит колокольчик...» Выступая органической частью и содержания, и поэтики «Русской игры», они

становятся «лица необщим выраженьем» [5] неподдельного духа национальной субстанции.

В картине не предпринимается попыток хоть в какой-то степени идеализировать противостоящих Форца «комбинаторов», оказывающихся не в состоянии определить национальную принадлежность прибывшего в трактир иностранца («Француз, нет?...» – спраивается Швохнев у Гаврюшки) и отличающихся от своих созданных Гоголем прототипов агрессивностью, даже жестокостью (см. угрозу Утешительного Алексею: «Гляди, брат! Я тебя как селедку порежу!»), но то, что апофеозом функционирования в фильме сквозного мотива пения является исполнение именно ими знаменитого романса на стихи Ивана Макарова, делает «трех самозванцев» частью неповторимой «богатырской симфонии» (Александр Янушкевич) отечественного векования. Но важно, что в определенный момент песня обрывается – люди как бы «плохо» поют, не соответствуя необозримости онтологических критериев русской жизни. Они – ее олицетворение, вочеловечение идеи недореализованности безмерных российских раздольй, призванные не только заявить о жизнеспособности нации, способной отстоять себя в борьбе с сильнейшим противником, но и – прежде всего – вскрыть проблемы национального развития и человеческого существования; они – не столько демоны (в отличие от гоголевских «Игроков», отмеченных отчетливо инфернальной образностью), сколько духи, антропологическая универсалия феномена далекой от идеала русской действительности. При этом демонизм не нивелируется окончательно: так, героев так же «в Нижнем ждут» (правда, снижая его градус, поясняется, что это «городок такой, ярмарка там»).

Ввиду этого слова слуги Алексея о том, что в трактире «да живут нынче немного» (в отличие от характеристики, данной в пьесе: «Да живут теперь много; все номера почти заняты» [2. С. 65]), обретают в общем контексте «Русской игры» характер почти ментального символа.

Без этого может показаться, что посып ленты сводится к тому, что европеец, привыкший, что в цивилизованном обществе плутовство – это маргиналия, оказывается в пространстве, где оно предстает нормой жизни, и «вся жизнь – игра, а люди в ней шулеры» (в этом смысле свое закономерное место обретают и образы цыган, в фильме честно отрабатывающих жалуемый им заработок, развлекая остановившихся

в трактире господ, но дискредитируемых самой принадлежностью к этнической группе, расхожим представлением о которой является склонность ее представителей к мошенническим проделкам, в контексте чего нельзя не припомнить, скажем, сюжет гоголевской «Сорочинской ярмарки»), а само произведение – исключительно сатирическое отрицание. Но подобно тому, как в аналогичной ситуации Н. Гоголь сетовал в «Театральном разъезде...» устами Автора пьесы: «Странно: мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо было – смех» [6. С. 169], – возлагая на выделенный курсивом антропоним мизерийдительную миссию, П. Чухрай признается в пусть странной, но искренней любви к России, неотделимой от страстного призыва к решению ее существенных проблем, – и потому фильм не лишен сатирической направленности. Но финальный танец цыган, соседствующий с исполнением романса «Однозвучно гремит колокольчик...» – две стороны одной медали – стихии национальной жизни как праздника, народного веселья – и драматических раздумий.

Космополит Форца же, готовый променять дом в Неаполе на Париж, что для Гоголя – «страшное царство слов вместо дел» [7. С. 227], город-мираж, топос, субстанциальной чертой которого является «казалось, а не быть» (А. Янушкевич), глух к особенностям национального бытия: так, в ответ на предупреждение Утешительного о том, что его с друзьями «сосед по номерам» «не играет вовсе», итальянец с апломбом возражает: «Я в Пруссии обыграл двух генералов и маршала» (стоит ли говорить, что на эту самонадеянность и рассчитывают морочащие его махинаторы), по всей вероятности, не видя большой разницы между двумя странами. При этом у него явно сформирован определенный «фон» – «горизонт ожиданий», обусловленный опосредованным предварительным знакомством с чужой страной, ее культурой и ментальностью, что он презентирует в диалоге с Утешительным, когда на вопрос «Там, в Европах, нас, русских, небось за дураков держат?» – уклончиво отвечает: «Русский – широкий человек... Водки много пьет. Но он добрый... немножко доверчив», на что получает сокрушительно язвительный ответ: «Вот все ж по-твоему и дурак выходит!»; однако концепт «чужого», воплощенный в сюжете попытки приобщения к иной ментальности (преувеличенно-восторг-

женная реакция Швохнева на «и дружб[у] и союз» с итальянским мастером шулерства: «Так за учителя нашего, за Европу и за союз!» – и несколько далее: «Европа и Русь-матушка!», – или одобрительное замечание Утешительного, обращенное к последнему: «На русского становишься похож!»), оборачивается в финале отчуждением от слишком непохожей ментальности: так, «Есть у вас закон?» – в бессильном отчаянии кричит Форца в лицо лже-Глова и в исступленном бешенстве восклицает: «К черту ее, землю эту!.. <...> Земля бессовестная! Бессовестная земля!». Итог ситуации, разворачивающейся в инонациональной среде, не становится для героя инструментом самоидентифицирующего сравнения, но, напротив, приводит к обескураживающему ощущению утраты себя, ибо «я» соположено здесь с утверждением «своего» через главенство над «чужим», давления над ним.

А между тем режиссер, предстающий также в ипостаси автора сценария, вводит в фильм пласт бытийно-философский, и неслучайно финальная инвектива Форца направлена в адрес самой иррациональности «бессовестн[ой] земл[и]», а не ее насельников; тем самым заявляется идея трагического взглядывания человека, несовершенного по самой своей природе, в мир. И лирическая тональность, которой окрашен финал кинофильма, связана с этой философской позицией; он весь – призыв к человеку о необходимости сориентироваться прежде всего этически, нравственно, долженствующий стать потребностью и вызвать тоску по знанию истины, от коей столь легкомысленно отрекается Форца по дороге к персональному Ватерлоо.

Несмотря на то, что в «Русской игре» в качестве обозначения иной культуры зачастую явлена обобщенная Европа (наиболее свойственно это Швохневу, выступающему в амплуа эмоционального и не отличающегося умом проходи, который с готовностью подхватывает предложенную Утешительным формулировку: «У них там, в Европах, любая прачка поумнее нашей графини будет»), контекст гоголевского творчества заставляет обратить пристальное внимание на то, что Форца – именно итальянец, а не представитель иной европейской нации. Акцент на этом ставится, например, бесчисленными Scusi Утешительного или тем, что «заповедная колодишка» Аделаида Ивановна, в пьесе «немка даже», именуется в фильме Аделией, на что Утешительный умиленно реагирует: «Ведь это... совершенно по-итальянски» – и шутливо поддевает Кругеля: «Итальянка... Тебе, немцу,

невеста», – провоцируя того на защитное: «Ну что ты все заладил: немец да немец... Какой я немец? Дедушка у меня был немцем, да и то врал, наверное». (К слову, Швохнев в русле отмеченной выше закономерности восхищенно возглашает: «Вот – Европа! Вот культура где!» – правда, спустя мгновение продолжая: «Аделия... Cosa divina!» – и чуть разрушая творимый образ недалекого мошенника.)

Как принято считать, «Гоголь с отвращением смотрел на утилитаристско-меркантильную перспективу, которую он ясно различал в современном ему западноевропейском обществе. Лишь в Риме он чувствовал себя “прекрасным человеком”, испытав на себе, благодаря своей обостренной чувствительности, благотворное влияние окружающей среды; теперь он надеялся и верил, что сумеет превратить в “прекрасных людей” и своих героев» [8. С. 31], и потому «Гоголь надеется на то, что Россия сумеет воспользоваться плодами эстетических и художественных исканий, пронизывающих итальянский “гений”, сумеет возродиться, как сам автор, прикоснувшись к источнику искусства и красоты», Италии же в целом он доверяет миссию «возродить жителя Севера» [8. С. 30]. Очевидно сознавая эту гоголевскую установку, П. Чухрай акцентированно полемически делает центральным персонажем фильма никого иного, как итальянца, олицетворяющего пресловутую «утилитаристско-меркантильную перспективу». И потому сама собой напрашиваясь мысль о том, что Лукино Форца – это персонификация такой идеологии, порожденной ущербной, по мнению автора, философией жизни, что свойственна коллективному Западу как «сборному месту», и – способом *contradictio in contrarium* – иллюстрация утопического пророчества позднего Гоголя, согласно которому «самая затруднительность обстоятельств, предоставивши новые извороты уму, разбудила дремавшие способности многих, и в то время, когда на одних концах России еще доплясывают польку и доигрывают преферанс, уже незримо образовываются на разных поприщах истинные мудрецы жизненного дела. Еще пройдет десяток лет, и вы увидите, что Европа приедет к нам не за покупкой пеньки и сала, но за покупкой мудрости, которой не продают больше на европейских рынках» [9. С. 345], вряд ли передает полноту авторского замысла. Скорее, Чухрай деконструирует разработанный Гоголем максимально поэтизованный образ Италии как мифологемы, в «Русской игре» сопрягая как реальный топос,

так и полисемантический пространственный образ, вочеловеченный в Форца.

Так, невзирая на то, что действие фильма не имеет никакого отношения к Италии, она присутствует, с одной стороны, в качестве европейского государства, для которого характерно то же отношение к России, что и остальной Западной Европе (национальность Лукино Форца явственно свидетельствует об этом), – и в этом смысле Чухрай противоречит Гоголю, которого «как будто с целью всемогущая рука промысла бросила <...> под сверкающее небо Италии... <...> Вы говорили мне о Швейцарии, о Германии и всегда вспоминали о них с восторгом. Моя душа также их приняла живо, и я восхищался ими даже, может, с большею живостью, нежели как я въехал в первый раз в Италию. Но теперь, когда я побывал в них после Италии, низкими, пошлыми, гадкими, серыми, холодными показались мне они со всеми их горами и видами...» [10. С. 112], отчего «вся Европа для того, чтобы смотреть, а Италия для того, чтобы жить» [11. С. 95], и чье описание Рима, занимающее окончание одноименной повести, есть «прорыв в пространство вечной жизни, вечной красоты» [3. С. 649]. С другой стороны, Италия функционирует в статусе духовной мифологемы, обусловленной дискурсом гоголевского творчества, лежащим в основе «Русской игры». И человек не соответствует ни Италии, ибо «кто был в Италии, тот скажи “прощай” другим землям. Кто был на небе, тот не захочет на землю. Мне кажется, уже душа не в силах будет наслаждаться прекрасным видом какого-нибудь места, – она будет помнить лучшее и уже ничто не в силах из нее выгнать его. <...> Словом, Европа в сравнении с Италией все равно, что день пасмурный в сравнении с днем солнечным» [12. С. 105–106], ни Риму, где «целой верстой <...> человек ближе к божеству» [13. С. 114], – не соответствует так же, как не гармонирует обитатель безрубежной российской ширы с неисчерпаемыми ее потенциями, и главным образом – духовными. И эта разобщенность рождает сущностное единство пространств изображаемой в фильме России и лишь имплицитно присутствующей в нем Италии, тождественность которых в философском отношении вызвана тоской автора об утраченной гармонии бытия, об общечеловеческих ценностях. Так актуализируется, как обозначает это Андрей Белый, «тема безродности – тема творчества Гоголя», и всегда у него «отщепенец показан как “личность в себе”», которого

не оставляет «и в Петербурге (и более того – нигде. – Е.Т.) видение клада» [14. С. 51–52].

Что-то из этого Форца, безусловно, понимает – и затихают его беспомощные проклятия «бессовестн[ой] земл[и]», а вот что и в насколько полной мере – вопрос. Но так или иначе, его пусть частичное, но все же прозрение, инспирированное приобщением к жизни как «русской игре», дает, перефразируя Риту Джулиани, «надежду на то, что душа может жить и в России».

При этом «Русская игра» остается комедией, исполненной «настоящ[ей] веселост[и]» [15], хотя и базируется на глубокой драматической идее, которую Виссарион Белинский, говоря о «Мертвых душах», видел «в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом» [16. С. 413], – и не лишенное остроумия изображение первых перемежается вдохновенным лиризмом пейзажа, служащего высшим претворением второго. Общественно-социальные проблемы расширяются до глобальных масштабов, и неслучайно антропологический аспект названия гоголевской пьесы «Игроки» сменяется национальными и философскими смыслами, со всей очевидностью подразумеваемыми номинацией «Русская игра», – по-гоголевски сопровождаясь «страшным могуществом смеха» (Федор Достоевский).

«Сударь, Вы передернули!» – гневно бросает в лицо Кругелю обвинение в мошенничестве взбешенный соперник за карточным столом, на что незадачливый шулер будто в недоумении уточняет: «Кто, я?..» а затем, подняв руки, уморительно косится на виднеющийся из рукава туз; гомерически смешон и эпизод, где «солирирует» «чиновник» Псой Стахич в исполнении Авангарда Леонтьева; завершается же фильм хохотом Утешительного, в который переходит пение «Однозвучно гремит колокольчик...». Итак, смех, формирующий мирообраз картины, многолик, но в основе своей очистителен – это тот смех, о котором писал Михаил Бахтин, «настоящий смех, амбивалентный и универсальный», что «не отрицает серьезности, а очищает и восполняет ее», не позволяет «застыть и оторваться от незавершimой целостности бытия» [17. С. 134].

Таким образом, можно резюмировать, что при всей индивидуальности авторской манеры П. Чухрая в его «Русской игре» очень точно уловлены и объективированы и стихия театральности, и самый

«синтетический стиль гоголевского творчества, в котором в неразрывном единстве сочетались реальное и идеальное, сатира и лирика, возвышенное и низменное, трагическое и комическое» [18. С. 134]. Комедия стала как замечательным художественным комментарием к наследию Гоголя, так и значимым заявлением режиссера на актуальные темы.

Так, можно констатировать, что в фильме «Русская игра», снятом «по мотивам» гоголевских «Игроков», метафизическое отступает в сторону, оставляя центральное место проблемам национального бытия, обнаруживающим потенциал к расширению до философских масштабов. Беспределность уходящих за горизонт полей становится метафорой необозримости русской жизни, постичь которую не удается носителю инокультурной ментальности и соответствовать которой – ее же порождениям. И торжество жуликоватых детей России, одерживающих легкую победу над ставшим ее пасынком не то «плотью от плоти», не то изгоем «Европы просвещенной», не вызывает ощущения ликующего веселья у зрителя, так как озnamеновано безнравственностью.

Ориентируясь на Гоголя, Чухрай учитывает концепции, заложенные в «Игроках», но оригинально преломляет их в своем фильме, маркируя эти трансформации сменой названия, в результате чего его базисом выступают художественное воспроизведение материальной и духовной иноментальной реальности, своеобразие психологизма ее представителей, тяготение к экзотизации и мифологизации; причем для героя – Лукино Форца – это характеризует Россию, для зрителя на первый взгляд – Италию и обобщенное представление о Европе в лице самого Форца, на более же внимательный, в соответствии с замыслом автора, – Россию как край, остраненный от его жителей ввиду статуса недостижимого духовного образца, критерия, соответствовать которому человек даже не пытается, что и формирует драматический раскол между онтологическим и антропологическим началами национальной жизни. При этом, как и в случае гоголевской пьесы, картина Чухрая остается комедией, без нажима донося эти идеи.

Говоря о «Ревизоре», А. Янушкевич глубоко верно утверждает, что «общественная, высокая комедия Гоголя – это прежде всего “человеческая комедия”» [3. С. 660], что справедливо и в отношении «Игроков»; «Русская игра» же – это комедия национально-философская.

И такой уход от буквалистского следования гоголевскому тексту, ведущий к продуктивной его рецепции тем, кто несомненно заслуживает звания художника¹, и созданию яркого авторского произведения, есть явное свидетельство не только дляящегося бытования, но и непререкаемой актуальности драматургического наследия Гоголя, отнюдь не ограничивающегося упомянутым «Ревизором» и претендующего на то, чтобы называться «гоголевским театром».

Список источников

1. Пушкин А.С. <Наброски к замыслу о Фаусте> («Скажи, какие заклинанья...») // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 16 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 2, кн. 1. С. 380–382.
2. Гоголь Н.В. Игрошки // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений : в 14 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 5. С. 65–101.
3. Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века : учеб. пособие. М. : Флинта, 2013. 748 с.
4. Грибоедов А.С. Горе от ума : комедия в четырех действиях в стихах // Грибоедов А.С. Полное собрание сочинений : в 3 т. СПб. : Нотабене, 1995–2006. Т. 1. С. 9–122.
5. Баратынский Е.А. Муза // Северные цветы на 1830 год. СПб. : Тип. Департ. народн. просвещ., 1829. С. 94.
6. Гоголь Н.В. Театральный разъезд после представления новой комедии // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений : в 14 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 5. С. 137–171.
7. Гоголь Н.В. Рим // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений : в 14 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 3. С. 215–259.
8. Джузлани Р. Сюжетные и жанровые особенности «Рима» // Гоголь и Италия : материалы Междунар. конф. «Николай Гоголь: между Италией и Россией». Рим, 30 сентября – 1 октября 2002 г. М. : РГГУ, 2004. С. 11–37.
9. Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений : в 14 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 8. С. 213–418.
10. Гоголь Н.В. Письмо Жуковскому В.А., 30 октября (н. ст.) 1837 г. Рим // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений : в 14 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 11. С. 111–112.
11. Гоголь Н.В. Письмо Данилевскому А.С., 15 апреля (н. ст.) 1837 г. Рим // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений : в 14 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 11. С. 94–96.

¹ Так, фильмы «Вор» (1997) и «Водитель для Веры» (2004) стали заметным явлением российского кинематографа, а также снискали признание за рубежом, способствуя чаемому режиссером «диалогу культур».

12. Гоголь Н.В. Письмо Балабиной В.О., 16 июля (н. ст.) 1837 г. Баден-Баден // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений : в 14 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 11. С. 105–107.
13. Гоголь Н.В. Письмо Плетневу П.А., 2 ноября (н. ст.) 1837 г. Рим // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений : в 14 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 11. С. 114–115.
14. Белый А. Мастерство Гоголя : исследование. М. ; Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1934. 324 с.
15. Пушкин А.С. <Письмо к издателю «Литературных прибавлений к Русскому Инвалиду»> // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 16 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 11. С. 216.
16. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1953–1959. Т. 6. 799 с.
17. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М. : Худож. лит., 1965. 530 с.
18. Канунова Ф.З. Некоторые особенности реализма Н.В. Гоголя. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1962. 134 с.

References

1. Pushkin, A.S. (1937–1959) <Nabroski k zamyslu o Fauste> (“Skazhi, kakie zaklinan’ya...”) [<Sketches for a plan about Faust> (“Tell me what spells...”)]. In: Pushkin, A.S. *Poln. sobr. soch.: v 16 t.* [Complete works: in 16 volumes]. Vol. 2. Book 1. Moscow; Leningrad: USSR AS. pp. 380–382.
2. Gogol’, N.V. (1937–1952) Igroki [Players]. In: *Poln. sobr. soch.: v 14 t.* [Complete works: in 14 vols]. Vol. 5. Moscow; Leningrad: USSR AS. pp. 65–101.
3. Yanushkevich, A.S. (2013) *Istoriya russkoy literatury pervoy treti XIX veka: ucheb. posobie* [History of Russian literature of the first third of the 19th century: textbook]. Moscow: Flinta.
4. Gribboedov, A.S. (1995–2006) Gore ot uma: Komediya v chetyrekh deystviyah v stikhakh [Woe from Wit: Comedy in four acts in verse]. In: *Poln. sobr. soch.: v 3 t.* [Complete works: in 3 vols]. Vol. 1. St. Petersburg: Notabene. pp. 9–122.
5. Baratynskiy, E.A. (1829) Muza [Muse]. In: Delvig, A.A. (ed.) *Severnye tsvety na 1830 god* [Northern flowers for 1830]. St. Petersburg: Tipografiya Depart. narodn. Prosveshch. p. 94.
6. Gogol’, N.V. (1937–1952) Teatral’nyy raz’ezd posle predstavleniya novoy komedii [Theatrical travel after the presentation of a new comedy]. In: *Poln. sobr. soch.: v 14 t.* [Complete works: in 14 vols]. Vol. 5. Moscow; Leningrad: USSR AS. pp. 137–171.
7. Gogol’, N.V. (1937–1952) Rim [Rome]. In: *Poln. sobr. soch.: v 14 t.* [Complete works: in 14 vols]. Vol. 3. Moscow; Leningrad: USSR AS. pp. 215–259.
8. Dzhuliani, R. (2004) [Plot and genre features of “Rome”]. *Gogol’ i Italiya: materialy Mezhdunarodnoy konferentsii “Nikolay Gogol’: mezdu Ital’ey i Rossiey”*

[Gogol and Italy: Proceedings of the International conference “Nikolai Gogol: between Italy and Russia”]. Rome. 30 Separate – 1 October 2002. Moscow: RSUH. pp. 11–37. (In Russian).

9. Gogol’, N.V. (1937–1952) Vybrannye mesta iz perepiski s druz’yami [Selected passages from correspondence with friends]. In: *Poln. sobr. soch.: v 14 t.* [Complete works: in 14 vols]. Vol. 8. Moscow; Leningrad: USSR AS. pp. 213–418.

10. Gogol’, N.V. (1937–1952) Pis’mo Zhukovskому V.A., 30 oktyabrya (n. st.) 1837 g. Rim [Letter to V.A. Zhukovsky, 30 October (new style) 1837, Rome]. In: *Poln. sobr. soch.: v 14 t.* [Complete works: in 14 vols]. Vol. 11. Moscow; Leningrad: USSR AS. pp. 111–112.

11. Gogol’, N.V. (1937–1952) Pis’mo Danilevskому A.S., 15 aprelya (n. st.) 1837 g. Rim [Letter to Danilevsky A.S., 15 April (new style) 1837, Rome]. In: *Poln. sobr. soch.: v 14 t.* [Complete works: in 14 vols]. Vol. 11. Moscow; Leningrad: USSR AS. pp. 94–96.

12. Gogol’, N.V. (1937–1952) Pis’mo Balabinoy V.O., 16 iyulya (n. st.) 1837 g. Baden-Baden [Letter to V.O. Balabina, 16 July (new style) 1837, Baden-Baden]. In: *Poln. sobr. soch.: v 14 t.* [Complete works: in 14 vols]. Vol. 11. Moscow; Leningrad: USSR AS. pp. 105–107.

13. Gogol’, N.V. (1937–1952) Pis’mo Pletnevу P.A., 2 noyabrya (n. st.) 1837 g. Rim [Letter to Pletnev P.A., 2 November (new style) 1837, Rome]. In: *Poln. sobr. soch.: v 14 t.* [Complete works: in 14 vols]. Vol. 11. Moscow; Leningrad: USSR AS. pp. 114–115.

14. Belyy, A. (1934) *Masterstvo Gogolya: Issledovanie* [Gogol’s Mastery: Research]. Moscow; Leningrad: Gos. izd-vo khudozh. Lit-ry.

15. Pushkin, A.S. (1937–1959) <Pis’mo k izdatelyu “Literaturnykh pribavleniy k Russkomu Invalidu”> [<Letter to the publisher of “Literaturnye pribavleniya k Russkomu Invalidu”>]. In: *Poln. sobr. soch.: v 16 t.* [Complete works: in 16 vols]. Vol. 1. Moscow; Leningrad: USSR AS. p. 216.

16. Belinskiy, V.G. (1953–1959) *Poln. sobr. soch.: v 13 t.* [Complete works: in 13 vols]. Vol. 6. Moscow: USSR AS.

17. Bakhtin, M.M. (1965) *Tvorchestvo Fransa Rable i narodnaya kul’tura srednevekov’ya i renessansa* [The works of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Khudozh. lit.

18. Kanunova, F.Z. (1962) *Nekotorye osobennosti realizma N.V. Gogolya* [Some features of N.V. Gogol’s realism]. Tomsk: Tomsk State University.

Информация об авторе:

Третьяков Е.О. – канд. филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: shvarcengopf@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

E.O. Tretyakov, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: shvarcengopf@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 17.01.2024.

The article was accepted for publication 17.01.2024.

РЕЦЕНЗИИ

Рецензия

УДК 821.111.0+821.161.1.0

doi: 10.17223/24099554/21/16

Новое исследование культурного диалога О. Уайльда и России (Рецензия на книгу: О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 400 с.)

Вячеслав Николаевич Крылов

Казанский федеральный университет, Казань, Россия, krylov77@list.ru

Аннотация. Рассматривается коллективный сборник, посвященный проблемам рецепции О. Уайльда в русской культуре. Оценивается композиционно-тематическая целостность книги, а также научная новизна статей, вошедших в сборник. Сделан вывод, что авторам удалось убедительно показать общественно-исторические и культурные предпосылки популярности творчества Уайльда в России, существенно уточнить и расширить историко-литературные факты функционирования творчества писателя в инонациональной среде.

Ключевые слова: О. Уайльд, поэтика, рецепция, Россия, литература модернизма, эстетизм

Для цитирования: Крылов В.Н. Новое исследование культурного диалога О. Уайльда и России (Рецензия на книгу: О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН,



О. Уайльд и Россия:
проблемы поэтики и рецепции

2023. 400 с.) // Имагология и компартистистика. 2024. № 21. С. 308–317.
doi: 10.17223/24099554/21/16

Review

doi: 10.17223/24099554/21/16

A new study of the cultural dialogue of Oscar Wilde and Russia (Book review: Kuznetsova, E.V. (ed.) (2023) *O. Uayl'd i Rossiya: problemy poetiki i retseptsii* [O. Wilde and Russia: Issues of poetics and reception]. Moscow: IWL RAS)

Viacheslav N. Krylov

Kazan Federal University, Kazan, Russian Federation, krylov77@list.ru

Abstract. A multi-author collection dedicated to the problems of Oscar Wilde's reception in Russian culture is reviewed. The compositional and thematic integrity of the book is evaluated, as well as the scientific novelty of the works included in the collection. It is concluded that the authors managed to convincingly show the socio-historical and cultural prerequisites for the popularity of Wilde's works in Russia, and to significantly clarify and expand the historical and literary facts of the functioning of the writer's works in a foreign environment.

Keywords: Oscar Wilde, poetics, reception, Russia, modernist literature, aestheticism

For citation: Krylov, V.N. (2024) A new study of the cultural dialogue of Oscar Wilde and Russia (Book review: Kuznetsova, E.V. (ed.) (2023) *O. Uayl'd i Rossiya: problemy poetiki i retseptsii* [O. Wilde and Russia: Issues of poetics and reception]. Moscow: IWL RAS). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 21. pp. 308–317. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/21/16

Компаративные исследования рецепции англоязычной литературы пополнились коллективным трудом, подготовленным по итогам юбилейной конференции «“Жизнь – слишком важная вещь, чтобы рассуждать о ней серьезно”: ирония, абсурд, парадокс в творчестве Оскара Уайльда (к 120-летию со дня смерти писателя)», состоявшейся 3–4 сентября 2020 г. в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН.

Рецензируемое исследование следует считать весьма своевременным, поскольку в области изучения типологических и контактных связей Уайльда с различными национальными литературами по-прежнему актуальной и недостаточно изученной является сфера его взаимодействия с русской историей и культурой. Наиболее известным аспектом этого процесса выступает включенность личности и творчества Уайльда в контекст русского модернизма. И здесь важно отметить, что тяготение русских литераторов к Уайльду было подготовлено благоприятной воспринимающей средой, необходимой для контакта с «почвой» рецепции, так как в русской литературной жизни конца 1880-х – начала 1890-х гг. стали складываться предпосылки для восприятия эстетических идей Уайльда; поворот в сторону интереса к вопросам искусства обозначился не только появлением специальных художественно-эстетических изданий, но и некоторой терпимостью старшего поколения к различным мнениям и возможностью публикаций «молодых» на страницах традиционных «толстых журналов» (что, правда, не исключило ситуаций конфликтов «отцов» и «детей»). Даже «Вестник Европы» об О. Уайльде, вожде эстетизма, говорил доброжелательно и благосклонно, а журнал «Мир искусства» в конце XIX – начале XX в. вносил заметный вклад в пропаганду западноевропейских эстетики и критики.

Поэтому неудивительно, что книга эссеистики Уайльда «Замыслы» (*“Intentions”*) была даже больше оценена в России, чем у него на родине. История знакомства русских эстетов с эссеистикой Уайльда замечательно передана в мемуарной книге С.К. Маковского «На Парнасе Серебряного века» (глава «Иннокентий Анненский – критик»): «В начале девяностых годов прошлого века наш “Летучий голландец” по Европам – Боборыкин, Петр Дмитриевич – привез в Петербург, среди прочих новинок, небольшую книжку (помню: переплет оливкового цвета с тисненной золотом луковицкой в углу) – *“Intentions”* Оскара Уайльда. Эти написанные с дерзкой независимостью и лукавым мастерством размышления, в форме диалогов, об искусстве и литературе, в русском переводе вышли не так скоро, но томик Уайльда принадлежал к тому роду книг, что завоевывают внимание читателей и до прочтения двух-трех журнальных статей было довольно, чтобы автор этих диалогов и его парадоксальное эстетство вызвали всеобщий интерес в литературных кругах <...>. Нельзя себе представить ничего

более противоположного отправным точкам зрения наших ревнителей научной объективности, критиков-общественников XIX века, чем этот уайльдовский критический субъективизм, да еще преподносимый с высокомерной изысканностью и с таким пренебрежением к общеизвестной морали и ко всему, казалось бы, давно установленному» [1. С.186–187].

Показательно и то, что первый номер важнейшего символистского журнала «Весы» (1904) открывался, наряду с программным манифестом Брюсова (статьей «Ключи тайн»), статьей К. Бальмонта, написанной в жанре литературного портрета, – «Поэзия Оскара Уайльда». В ней Бальмонт, сделавший исключительно много для популяризации Уайльда в России, дает оценку книги “Intentions”: «Оскар Уайльд написал гениальную книгу эстетических статей, Intentions, являющуюся евангелием эстетства». [2. С. 548] (курсив наш. – К.В.).

Многие теоретические положения, отстаиваемые на раннем этапе развития русского модернизма Д.С. Мережковским, В.Я. Брюсовым, К.Д. Бальмонтом, Ф. Сологубом, перекликаются с уайльдовскими. Связь с его теорией критики прослеживается в выступлениях Эллиса, М. Ликиардопуло (переводчика произведений Уайльда и автора исследований о нем), М. Волошина, И. Анненского, Н. Абрамовича и др.

Все эти достаточно хорошо известные факты, упомянутые нами, свидетельствуют об интенсивности и органичности вхождения Уайльда в эстетику русского модернизма, притягательности его эстетических идей для различных творческих слоев – от известных писателей до провинциальных литераторов. Нельзя в этой связи не упомянуть и об исследовании, непосредственно предшествовавшем проблематике рецензируемой книги – статье Т.В. Павловой «Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX – начало XX в.)» [3]. Проследив историю «вхождения» Уайльда в русскую литературу и усвоение его тем, мотивов, образов преимущественно модернистами, Т. В. Павлова коснулась не всех сторон этой многоаспектной проблемы.

Дополнить, уточнить существующие представления о восприятии и интерпретации творчества Уайльда русскими читателями, взглянуть на его наследие с учетом последних данных о его биографии, литературных и культурных связей и призван рецензируемый коллективный труд. Как справедливо отмечается во вступительной статье к сборнику редактора и составителя Е.В. Кузнецовой, «несмотря на проделанную

работу, процесс изучения “русского Уайльда”, а также особенностей его стиля и мировоззрения вряд ли можно считать завершенным. Научное осмысление наследия любой крупной фигуры в поле культуры и литературы должно учитывать как знание неписанных художественных законов и социально-исторического контекста, повлиявших на произведения этого автора, так и открывающиеся возможности применения новых научных методик и парадигм мышления, которые позволяют увидеть актуальные грани в текстах прошлого» [4. С. 17].

В сборнике пять разделов: «Поэтика и философия», «Взгляд на Россию в творчестве О. Уайльда», «О. Уайльд и русский модерн», «О. Уайльд в культуре советской и постсоветской эпохи», «Западноевропейская рецепция наследия О. Уайльда».

Достоинством книги стало то, что авторы не ограничились лишь привычной и наиболее показательной для сравнительного исследования эпохой модерна, но и попытались – впервые в осмыслении «русского Уайльда» – с одной стороны, ввести контекст литературы XIX в. (причем довольно неожиданный, на первый взгляд), с другой – продлить вектор сравнения в советскую и постсоветскую эпохи.

Сборник открывается интересной и почти по-уайльдовски парадоксальной статьей Т.А. Боборыкиной «Поэтика драматургии О. Уайльда и А. Островского: парадоксы сближения». Казалось бы, соотнесение поклонника «чистого искусства» и основателя русского национального театра, мастера изображения русского купечества видится невозможным и даже странным. Но автор, открывая для читателя различные факты знакомства Островского с английской культурой (например, упоминая о тонких заметках Островского о романе Диккенса «Домби и сын»), виртуозно демонстрирует, как в творчестве этих писателей есть «метафизическое движение в сторону страны другого» [4. С. 26], выявляя важные точки пересечения их художественных ориентиров – Шекспир и Достоевский. Самым интересным в статье стало обнаружение еще одного общего произведения-посредника – малоизвестной ныне комедии А. Дюма-сына «Побочный сын», объясняющего вербальные и сюжетные схождения комедии Островского «Без вины виноватые» и комедии Уайльда «Женщина, не стоящая внимания». В итоге выясняется, что в сближении Островского и Уайльда в самом деле не нужно видеть парадокса, в обеих комедиях «больше общего,

чем у каждой из них в отдельности по отношению к пьесе-предшественнице» [4. С. 35].

Частая проблема коллективных монографий заключается в том, что на деле они представляют собой не более чем сборники статей. Этот упрек нельзя предъявить рецензируемой книге: редактор-составитель поступила честно, аннотируя ее именно как *сборник статей*. Однако перед нами углубленное исследование, обозначенное конкретной темой – О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции, а его центральной задачей, как обозначено в аннотации, «является отношение писателя к России, ее литературе, философской и социально-политической мысли, а также способы и контексты осмыслиения его творчества в Российской империи, СССР и в постсоветской России».

На деле же часть включенных в сборник работ, написанных авторитетными знатоками творчества Уайльда и обладающих самостоятельной научной ценностью, выпадает из заявленной темы (статьи Т.Г. Чесноковой «Метаморфозы традиции в творчестве О. Уайльда-комедиографа: между комедией нравов и “хорошо сделанной пьесой”», О.М. Валовой «Молодость как категория уайльдовской философии нереального», Е.М. Белавиной «Оскар Уайльд и Марсель Пруст: от аудиального воображения к синестезии» и статьи последнего раздела «Западноевропейская рецепция наследия О. Уайльда»). Выделим, например, статью О.М. Валовой, где, пожалуй, впервые обоснована возможность рассматривать молодость как своеобразную категорию уайльдовской художественной философии. Данная категория описывается на материале критики, прозы и драматических произведений Уайльда. В статье прослежена безусловная связь «молодости» с тем фактом, что подавляющими героями его пьес всегда выступают молодые люди, а этот этап в жизни человека интересен писателю внутренней энергией, готовностью к авантюрам, к игре, эротическим призывом, перспективой самореализации и тесной связью с искусством. Справедливости ради отметим также, что в упомянутой работе все же есть следы русской темы, так как автор обращается и к пьесе Уайльда «Вера, или Нигилисты».

Но все же большая часть статей не отклоняется от заявленного в названии тематического вектора. Так, в статье Т.Н. Путинцевой «Фантазия О. Уайльда на русскую тему в английском стиле (“Вера,

или Нигилисты”») дан обстоятельный анализ поэтики первой пьесы Уайльда, для которой автор взял сюжет о русских заговорщиках и анархистах, подсказанный чрезвычайной популярностью на Западе произведений русской классики, в том числе «Отцов и детей» Тургенева и «Бесов» Достоевского, с которыми Уайльд был знаком, отразив их восприятие в многочисленных пародийно-фарсовых аллюзиях на эти тексты. Убедительно показано, что первая пьеса Уайльда появляется как своеобразная иллюстрация того, «о чем он думал, читая произведения Достоевского и Тургенева, размышляя, как и многие его современники, о событиях завершающегося революционного XIX в.» [4. С. 115].

В насыщенной историко-литературными фактами и оперирующей множеством литературно-критических, философских источников статье Е.А. Марковой «Русские корни социальной философии О. Уайльда и ее восприятие в России начала XX в.» затронут вопрос воздействия анархизма П.А. Кропоткина на английского писателя, а также сделан вывод о возможном обратном влиянии. Подробно рассматривая отклики на эссе Уайльда «Душа человека при социализме» Н.А. Бердяева, М.Л. Гофмана, С.Л. Франка, К.Д. Бальмонта, К.И. Чуковского, А. Белого, А.И. Тинякова, Ф.П. Шиллера и обсуждение эссе в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина», Е.А. Маркова доказывает, что социалистические взгляды Уайльда наибольший отклик, хотя и неоднозначный в дореволюционную и послереволюционную эпохи, обрели именно в России.

Самый большой раздел книги посвящен рецепции Уайльда в эпоху Серебряного века. Не имея возможности в рамках рецензии остановиться на всех работах, обозначим контурно круг поставленных проблем. В статьях этого раздела прежде всего рассматриваются как известные, но показанные под новым углом зрения, так и малоизвестные страницы формирования уайльдовского мифа в культуре Серебряного века. Так, статьи В.В. Никульцевой «“Вселенец, заключенный в смокинг дэнди...”»: образ О. Уайльда в поэтической оценке Игоря-Северянина» и Е.В. Кузнецовой «“И афоризмы из Уайльда читаем, сидя на песке...”»: поэтика афоризма и парадокса в творчестве И. Северянина», образуя некую дилогию, обращены к фигуре И. Северянина, «русского Оскара Уайльда». В.В. Никульцева провела тщательный лингвопоэтический анализ стихотворений Северянина, посвященных памяти Уайльда, содержащих оценку жизни и творчества английского

писателя. Для Северянина, как утверждается в исследовании, до конца 1910–х гг. Уайльд был «великим предшественником, образцом для подражания, учителем, культурным кодом, отчасти родственной душой и, наконец, загадкой XIX в.» [4. С. 195]. В статье Е.В. Кузнецовой рассмотрено влияние, оказанное Уайльдом на формирование иронично-парадоксального стиля и жанра афоризма в творчестве И. Северянина. При этом, как установлено в работе, сам образ страдающего английского денди, палача и жертвы высшего общества сложился у русского эгофутуриста во многом под влиянием критических статей Чуковского. Отметим очевидную историко-литературную ценность статьи М.В. Михайловой и С.М. Кудрицкой «О. Уайльд и А. Мирэ: творческие параллели», в которой обращено внимание на малоизвестные рецензии забытой ныне писательницы начала XX в. А. Мирэ, где она дает собственное видение преступления, вины и наказания Уайльда, связанных с судебным процессом последних лет его жизни. Связь с уайльдовскими мотивами прослежена и в художественном творчестве писательницы. Замечательно и то, что составители включили в Приложение подготовленные авторами статьи тексты двух рецензий А. Мирэ.

Несомненного внимания заслуживает и работа А.В. Филатова «О. Уайльд в жизни и творчестве Н.С. Гумилева», где виртуозно показано, как рецепция Гумилева творчества и модели поведения Уайльда, начавшихся еще в юности, в каком-то смысле предопределила его эстетические приоритеты на раннем этапе творчества и повлияла на формирование собственного литературного и социального имиджа. В статье обнаружено множество неожиданных фактов воздействия творчества английского писателя на поэзию и литературную критику Гумилева. Особо хотелось бы отметить подробный анализ известного стихотворения Гумилева «Портрет мужчины» с подзаголовком «картина в Лувре работы неизвестного». В этом демонически-завораживающем портрете прекрасного молодого человека с бездушными, пустыми глазами, грешника и гедониста, не утратившего за многие годы своей красоты, но не способного сострадать и плакать, нельзя, по мысли исследователя, не увидеть связи с героем самого знаменитого произведения Уайльда – романа «Портрет Дориана Грея».

Дополняют картину русской рецепции Уайльда исследования об особенностях присутствия личности Уайльда в круге чтения и куль-

турном сознании читателя и зрителя советской и постсоветской эпохи. В статье С.Н. Морозовой и Е.В. Кузнецовой «О. Уайльд в критическом осмыслении К. Чуковского: история и эволюция» анализируется роль критика в создании образа Уайльда на протяжении длительно времени – от дореволюционных лет до 1966 г. Надо отметить, что Чуковский вообще присутствует так или иначе в каждой статье сборника, выполняя функцию одной из скреп между отдельными исследованиями.

Я.Д. Чечнев в статье «Фигура О. Уайльда в советском культурном сознании 1920–1930-х гг.» обстоятельно показывает, что на протяжении двух десятилетий после утверждения советской власти имя Уайльда все еще было актуальным в культурном сознании советского общества, но в начале 1930-х гг. подверглось табуированию. С тех пор эстетическая система писателя практически до оттепели интерпретировалась как «буржуазная», «декадентская», «идеологически враждебная», «оторванная от жизни» и т.д. Богатый фактический материал жизни уайльдовского наследия в 1960-е и 1990–2010-е гг. концептуально осмыщен в статьях М.А. Родиной «Сопоставительный анализ рассказа О. Уайльда “Кентервильское привидение” и одноименного советского мультфильма», Е.В. Шахматовой «Драматургия О. Уайльда на сцене московских театров постсоветского периода (1990–2020 гг.)».

Рецензируемое издание, таким образом, выходит за рамки обычного сборника статей «по итогам конференции». Перед нами предстает, несмотря на высказанное замечание, концептуально продуманное коллективное исследование функционирования творчества писателя в инонациональной среде. Авторам удалось убедительно показать общественно-исторические и культурные предпосылки популярности творчества Уайльда в России, «приливы» и «отливы» читательского интереса к нему. Статьи, собранные в книге, позволяют представить многогранный образ Уайльда в русской культуре. Без сомнения, рецензируемый сборник, тщательно отредактированный, каждая статья которого сопровождается всем необходимым набором научометрических показателей, займет свое достойное место ряду компаративных и кросс-культурных исследований, посвященных рецепции знаменитого английского писателя.

Список источников

1. Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. М. : XXI век – Согласие, 2000. 560 с.
2. Бальмонт К.Д. Избранное : стихотворения, переводы, статьи. М. : Правда, 1990. 608 с.
3. Павлова Т.В. Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX – начало XX в.) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы. Л. : Наука, 1991. С. 77–128.
4. О. Уайлд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М. : ИМЛИ РАН, 2023. 400 с.

References

1. Makovskiy, S.K. (2000) *Na Parnase Serebryanogo veka* [On Parnassus of the Silver Age]. Moscow: XXI vek – Soglasie.
2. Bal'mont, K.D. (1990) *Izbrannoe: Stikhotvoreniya. Perevody. Stat'i* [Selected works: Poems. Translations. Articles]. Moscow: Pravda.
3. Pavlova, T.V. (1991) Oskar Uayl'd v russkoy literature (konets XIX – nachalo XX v.) [Oscar Wilde in Russian literature (late 19th – early 20th centuries)]. In: Levin, Yu.D. (ed.) *Na rubezhe XIX i XX vekov. Iz istorii mezhdunarodnykh svyazey russkoy literatury* [At the turn of the 20th century. From the history of international relations of Russian literature]. Leningrad: Nauka. pp. 77–128.
4. Kuznetsova, E.V. (ed.) (2023) *O. Uayl'd i Rossiya: problemy poetiki i retseptsii* [O. Wilde and Russia: Issues of poetics and reception]. Moscow: IWL RAS.

Информация об авторе:

Крылов В.Н. – д-р филол. наук, профессор кафедры русской литературы и методики ее преподавания Казанского федерального университета (Казань, Россия). E-mail: krylov77@list.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

V.N. Krylov, Dr. Sci. (Philology), professor, Kazan Federal University (Kazan, Russian Federation). E-mail: krylov77@list.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 24.01.2024.

The article was accepted for publication 24.01.2024.

Рецензия

УДК 821.161.1

doi: 10.17223/24099554/21/17

**В пленау баллады (Рецензия на книгу: Анисимов К.В.,
Анисимова Е.Е. Очерки теории и истории русской
баллады. Жанрологическое исследование. Красноярск:
Сиб. федер. ун-т, 2023. 312 с.)**

Виталий Сергеевич Киселев

Томский государственный университет, Томск, Россия, kv-uliss@mail.ru

Аннотация. Рассматривается исследовательская концепция монографии К.В. и Е.Е. Анисимовых «Очерки теории и истории русской баллады». Акцентируется внимание на оригинальных теоретико-методологических подходах к анализу жанровой поэтики баллады. Оценивается новизна в реконструкции жанровой истории русской баллады от В.А. Жуковского до произведений позднего советского времени. Отмечается разнообразие выявленных жанровых вариантов баллады при сохранении аргументированно определенного трансисторического жанрового ядра.

Ключевые слова: жанрология, историческая поэтика русской литературы, баллада, В.А. Жуковский, А.Н. Муравьев, П.В. Киреевский, А.А. Фет, А.К. Толстой, И.А. Бунин, Н.А. Заболоцкий, Б.А. Слуцкий, В.Я. Брюсов, Л.Н. Мартынов, В.Ф. Ходасевич, С.Я. Маршак, И.Л. Сельвинский, С.А. Васильев, С.П. Щипачев, С.Ю. Куняев



К. В. Анисимов, Е. Е. Анисимова
ОЧЕРКИ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
РУССКОЙ БАЛЛАДЫ
ЖАНРОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

Для цитирования: Киселев В.С. В пленау баллады (Рецензия на книгу: Анисимов К.В., Анисимова Е.Е. Очерки теории и истории русской баллады. Жанрологическое исследование. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2023. 312 с.) // Имагология и компартистистика. 2024. № 21. С. 318–329. doi: 10.17223/24099554/21/17

Review

doi: 10.17223/24099554/21/17

Captivated by the ballad (Book review: Anisimov, K.V. & Anisimova, E.E. (2023) *Ocherki teorii i istorii russkoy ballady. Zhanrologicheskoe issledovanie [Essays on the theory and history of Russian ballads. Genre research]*. Krasnoyarsk: Siberian Federal University)

Vitaly S. Kiselev

Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, kv-uliss@mail.ru

Abstract. The research concept of the monograph by Konstantin Anisimov and Evgeniya Anisimova *Essays on the Theory and History of Russian Ballads. Genre Research* is considered. Attention is focused on original theoretical and methodological approaches to the analysis of the genre poetics of the ballad. The novelty in the reconstruction of the genre history of the Russian ballad from Vasily Zhukovsky's ballads to works of the late Soviet era is evaluated. The diversity of identified genre variants of the ballad, with a well-argued transhistorical genre core preserved, is noted.

Keywords: genre research, historical poetics of Russian literature, ballad, V.A. Zhukovsky, A.N. Muravyov, P.V. Kireevsky, A.A. Fet, A.K. Tolstoy, I.A. Bunin, N.A. Zabolotsky, B.A. Slutsky, V.Ya. Bryusov, L.N. Martynov, V.F. Khodasevich, S.Ya. Marshak, I.L. Selvinsky, S.A. Vasiliev, S.P. Shchipachev, S.Yu. Kunyaev

For citation: Kiselev, V.S. (2024) Captivated by the ballad (Book review: Anisimov, K.V. & Anisimova, E.E. (2023) *Ocherki teorii i istorii russkoy ballady. Zhanrologicheskoe issledovanie [Essays on the theory and history of Russian ballads. Genre research]*. Krasnoyarsk: Siberian Federal University). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 21. pp. 318–329. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/21/17

Название рецензируемой монографии сугубо традиционно и отсылает к почтенней в отечественном и мировом литературоведении традиции жанрологических изучений, обзоров теории и истории определенного жанра. Академичность формулировки, однако, скрывает за собой амбициозную задачу предложить оригинальную оптику в видении как своего непосредственного предмета – русской баллады XIX–XX веков, так и ряда особенностей исторического существования жанра в целом. В этом отношении монография уподобляется лаборатории, где посредством ряда опытов / очерков реконструируется поэтика сложного жанрового организма, умеющего приспособиться к запросам очень разных эпох. Книга оправданно концептуальна, она не погружает читателя в подробную эмпирику жанровой эволюции баллады, благо она уже достаточно хорошо изучена, а стремится продемонстрировать ее ключевые узлы. Между тем не является монография и прямолинейной проекцией теоретической конструкции на исторический материал, напротив, ее отличает повышенная чуткость к авторской оригинальности, поэтической органике, к своеобразию текста и контекста.

Подобная продуманная архитектоника, в рамках которой отдельные очерки складываются в цельную панораму жанрового развития, хорошо соответствует специфике русской баллады. Сложившись и заняв важное место в литературе эпохи Жуковского и Пушкина, впоследствии она становится вполне локальным явлением, актуализирующимся, тем не менее, с завидной регулярностью, причем обычно в периоды эстетических или исторических сломов. Понять, почему так происходит, в чем заключается мировоззренческая и художественная привлекательность этого старого жанра, – задача сложная и подразумевающая в том числе методологические новации. И в этом плане баллада как компактная жанровая структура, достаточно легко опознаваемая в различиях авторских вариантов, обладает особой привлекательностью для анализа.

С выявления жанрового ядра и начинается монография, в дальнейшем перерастая в историческое расследование с элементами едва ли не детективной занимательности. Обращает на себя внимание стремление авторов в теоретическом экскурсе уйти от понимания жанра как фиксированного набора тех или иных приемов и сместить внимание на функциональный аспект. Принципиальной основой здесь выступает

гипотеза об обязательности для национального канона баллады трех функций / ролей: «1. Сила универсального Миропорядка. 2. Связанный с этой силой подвижный герой, топографически и / или символически принадлежащий “иному миру” и – часто, но не всегда – забирающий кого-то из мира “здесьшнего”. 3. Герой, делающий роковой выбор. Динамика сюжета сообщается балладе персонажем, расположенным на третьей ролевой позиции: его выбор запускает в действие до поры скрытые силы Провидения, включая и типового для баллады “жениха-мертвеца”» [1. С. 44].

Эта система позиций выявляется на материале баллад В.А. Жуковского, определивших, по вполне справедливому мнению авторов, лицо жанра в русской литературе, но в следующих разделах плодотворно проецируется на произведения широкого круга поэтов более поздних эпох, что позволяет обнаружить в их балладах семантические интенции, трудно опознаваемые при иной, более традиционной оптике рассмотрения. Особо заметим, что трехфункциональная основа русской баллады определяется в монографии сугубо как категория исторической поэтики и случай очень частный, обеспечивший жанру узнаваемость и самотождественность в последующие эпохи. Баллада действительно стала одним из немногих «твёрдых» жанров русской словесности Нового времени, что подталкивает в том числе к спекуляциям историко-мировоззренческого плана: актуальность баллады обеспечивается в отечественном культурном сознании XIX–XXI вв. архаичным и, тем не менее, устойчивым представлением о непреодолимой влиятельности «силы универсального Миропорядка», деперсонализированного, коллективистского, эсценциалистского представления, иногда привлекательного, иногда ужасного, но неизменно проблематизирующего личную свободу.

Приоритет функции над содержательным аспектом позволяет выстроить в монографии очень последовательную и аргументированную типологию баллад В.А. Жуковского, объяснив все случаи, когда ролевое задание неочевидно воплощается в том или ином персонаже, в том числе переносится на предмет или природное явление (эолова арфа, перстень, журавли, мыши), или совмещается с другим заданием (Лесной царь как подвижный герой и сила нового Миропорядка), или приобретает иной ценностный модус (баллады с благополучным финалом). Пестрота и романтическая экзотичность баллад В.А. Жуков-

ского, казалось бы, столь далеких от повседневной реальности, в ходе подобного анализа становятся лишь покровом подспудной телеологии онтологического, мироиздательского свойства, что позволяет им быть орудием исторических прозрений, а поэту-певцу – и как герою, и как действительному автору – возвышаться до статуса пророка.

Другие приметы русского балладного канона, выделенные в монографии на материале кратких баллад В.А. Жуковского (однособытийность, симметрия персонажей и действия, редукция диалога и сжатие хронотопа, мотив воды и тема памяти), лишь нарративно воплощают функциональную основу жанра, так же как и разнообразные мотивные элементы, организующие семантическую ткань конкретного балладного текста.

Имманентный анализ жанровой поэтики, приведший к чрезвычайно интересным теоретическим выводам, является в книге только отправным моментом для серии исторических экскурсов, в ходе которых решается не менее важная задача, также имеющая теоретическое значение: каким образом тот или иной жанр участвует в конструировании идеологии эпохи, причем не в плане озвучивания каких-то концепций или подбора подходящих персонажей и сюжетов, а своей поэтикой. В случае баллады выявление подобного аспекта проведено авторами исключительно в рамках методологии исторической поэтики. Очевидно, что это сознательная установка, поскольку материал XIX–XX вв. от В.А. Жуковского до Б.А. Слуцкого позволял сосредоточится и на прямых политических аллюзиях, на вскрытии близкайшего идеологического контекста балладных сюжетов – прием, достаточно часто использующийся. В монографии, однако, подобных эпизодов практически нет. Функциональное миромоделирующее ядро баллады, ее подспудная телеология, по-новому раскрывающиеся в определенной исторической, идеологической или индивидуально-биографической ситуации, – вот приоритетный предмет интереса.

В разделе, посвященном В.А. Жуковскому, контекстом исторического становления баллады выступила наполеоновская и посленаполеоновская эпоха с ее коллизией легитимности. С опорой на исторические труды и свидетельства современников авторы демонстрируют русскую рецепцию Наполеона как самозванца, которому в системе балладных ролей потенциально можно было присвоить любую из трех функций – создателя ложного миропорядка, подвижного героя-

соблазнителя, субъекта рокового выбора. В.А. Жуковский, однако, напрямую воспользовался этой возможностью только в своем позднем творчестве, в «Ночном смотре», а в целом пошел по пути интерференции мотивов, когда в балладах актуализировалась роль героя-самозванца, лишь типологически восходящая к образу французского императора, а балладные поэтические формулы проникали в стихотворения исторического содержания. С чрезвычайной тонкостью авторы выявляют растворенные в исторической семантике балладные элементы в «Песни барда над гробом славян-победителей», «Певце во стане русских воинов», «Вождю победителей», «Императору Александру». Менее подробно, но вполне аргументированно обозначены и автопсихологические истоки самозванческого сюжета у В.А. Жуковского, связанные как с происхождением (незаконный сын), так и с «незаконной» любовью, их проекции в балладный мир, и, что особенно интересно, обратные проекции балладных формул в стихотворения других жанров («К Екатерине Афанасьевне Протасовой», «К А.И.П.», «Пловец»). Эта лишь обозначенная в монографии тема напрашивается на продолжение в контексте как жизненной философии В.А. Жуковского, так и интерференции балладных мотивов в его лирике.

Узловым моментом следующего раздела выступила визуальность баллад В.А. Жуковского и ее рецепция в последующей традиции. Трудно не согласиться с тем, что именно прозрение, узнавание героями ужасающего внешнего облика пришельца из потустороннего мира было одним из важнейших эмоционально-рецептивных орудий жанра. Эта ситуация спадания покровов, имеющая, как демонстрируют авторы, параллели в европейской литературной балладе, будучи перенесена из автономного художественного мира в пространство исторических и социальных проекций, обнаруживает высокую востребованность. Создатели монографии выстраивают пунктирную, но очень выразительную линию наследования приема в балладах А.К. Толстого («Змей Тугарин», «Сватовство»), где он становится выразителем исторической концепции и погружается в контекст визуального конструирования расовых примет (азиатское-европейское), Я.П. Полонского («Миазм»), когда в роли жуткого пришельца выступает умерший рабочий, осуществляющий социально-историческую месть, Н.С. Гумилева («Мужик»), здесь визуальные отсылки насы-

щаются политическими коннотациями. Можно, вероятно, спорить, насколько частотен для русской баллады второй половины XIX – XX в. мотив прозрения ужасного облика, расширяется или сужается в ней поле визуализации, тут возможно привлечение дополнительного материала, но монография, несомненно, доказывает его важность для конструирования историко-политического воображаемого.

От исследования отдельного приема в следующем разделе авторы обращаются к проблеме моделирования в романтической балладе национальной истории. В.А. Жуковский свои исторические баллады строил на сюжетах европейских, и в первой трети XIX в. образцов освоения жанром сюжетов российского прошлого можно найти лишь единицы. «Ермак» А.Н. Муравьева в этом плане оказывается весьма репрезентативен. Как часто бывает у поэтов скромного дарования, их творчество сильно зависит от контекста – и он насыщенно сопровождает анализ «Ермака», позволяя очертить круг непосредственных («История государства Российского» Н.М. Карамзина) и отдаленных источников («История Сибирская» С.У. Ремезова) и художественных параллелей («Ермак» И.И. Дмитриева, «Смерть Ермака» К.Ф. Рылеева). С учетом общего влияния на автора балладной традиции В.А. Жуковского и уже сложившейся в культурном сознании «потусторонней» имагологии Сибири (окраина, холод, дикие племена, ссылка) превращение Ермака под пером А.Н. Муравьева в балладного героя становится предсказуемым. Анализ баллады показывает, насколько органичным для нее является трехфункциональная архитектоника, в рамках которой Ермак выступает подвижным героем, выходцем из инфернального мира, не только взламывающим лед Иртыша и угрожающим Путнику и Остяку, но и на более глубоком уровне становящимся воплощением Истории, которая вторгается в застывшее мифологическое пространство Сибири. Балладная демонизация Ермака, произведенная А.Н. Муравьевым, порождала интересную альтернативу, дополняющую традиционную в имперской культурной памяти героизацию или трагедийность образа завоевателя-колонизатора.

Казалось бы, после В.А. Жуковского непосредственная роль баллады в русской литературе существенно ослабела, но жанровая память оказалась настолько сильна, что начала не только продуцировать новые версии, но и оказывать воздействие на конструирование национального культурного воображаемого, что, безусловно, питалось все

взраставшими запросами нациестроительства. Крайне интересным в этом плане выступает реконструируемый в монографии сюжет «изобретения» русской фольклорной баллады, во многом происходивший по лекалам литературного жанра. Погружение в творческую лабораторию П.В. Киреевского, в его архивные материалы помогает проследить, как происходят отбор прежде не маркированных фольклорных текстов, не имеющих фантастического или исторического содержания, свойственного литературной балладе, и их выделение в особую группу. И здесь вновь плодотворность доказывает гипотеза о трехролевой функциональной основе жанра: именно она задала рамки для «конструирования» фольклорной баллады. Ситуация двойничества и подмены истинного ложным в оболочке кровавых семейно-любовных историй выступила основой народной версии, где миропорядок оказывался нарушен действиями амбивалентного героя. Тонкий анализ мотивного строя текстов, их сюжетно-персонажной архитектоники, сопоставления с внешне схожими положениями в русских былинах делают наблюдения этого раздела глубоко доказательными и вносящими ценный вклад в изучение исторической поэтики фольклорной баллады.

Следующий блок монографии из двух разделов о балладах А.А. Фета и А.К. Толстого обращает наше внимание на типологическую развилику в развитии жанра, порождающую либо уходом от исторического контекста, либо всецелым погружением в него. Раздел об А.А. Фете имеет почти детективный интерес, не просто анализируя способы лиризации и психологизации баллады, но и отвечая на вопрос об экзистенциальных истоках этих новаций, схожих с автопсихологической коллизией легитимности В.А. Жуковского, однако достигающих гораздо большей остроты и трагичности. Прослеженные параллели сюжетов Жуковского / Фета о тайной связи и о судьбе ребенка выразительно демонстрируют, что у последнего миропорядок необратимо разрушен и лирический герой испытывает смятение и страх от неотвратимых, но лишь смутно постигаемых последствий им самим или другими совершенных поступков. Подобное экзистенциальное самоощущение определяет выявляемые в анализе черты фетовской поэтики жанра (диалогизация, бессобытийность, лаконичность, детализация), причем отмечаемая авторами монографии сюжетная аисторичность баллад на другом уровне может рассматриваться как

особый ракурс художественной реакции на историю – через сознание современника, его пронизанную нерефлексируемым балладным ужасом психологию.

Противоположный вектор – рационализацию, концептуальное художественное овладение историей – демонстрирует балладное творчество А.К. Толстого, выступающее благодатным материалом для темы взаимодействия литературы и идеологии. Позицию поэта авторы монографии оправданно рассматривают на фоне нациестроительных полемик середины XIX в. об истоках российской государственности. Поглощение и разрушение наследия европейской Киевской Руси азиатской Московской Русью выступает у А.К. Толстого не только идеологическим ответом на споры, но и истоком балладного сюжетостроения. Жанровая схема, как показывает выстроенная в разделе типология, разворачивается поэтом либо в сторону легитимации европейского миропорядка, либо делегитимации московско-азиатского, мыслящегося аналогом инфернального пришельца. Ясность и рациональность исторической баллады А.К. Толстого выступает зримой антизой лирических полунамеков персоналистичных баллад А.А. Фета.

Литература XX в. ставит перед исследователем баллады сложные задачи, во многом связанные с глубокой трансформацией или растворением жанровых элементов в иных художественных системах. Опознание и выявление этого балладного субстрата в неотрадиционалистской и авангардистской версии – предмет двух следующих параграфов монографии. И вновь свою плодотворность здесь доказывает гипотеза о функциональной основе жанра, позволяющая даже при анализе текста иной природы, как повесть И.А. Бунина «Суходол», не уйти на уровень частных аллюзий. Знаменательно, что точки пересечения поэтики повести и баллады удается найти опять-таки с учетом историко-идеологической концепции писателя, его видения национального единства и судеб со- и противопоставленных в его рамках социальных слоев. Прошлое, самозванно врывающееся в настоящее и захватывающее в свою орбиту и господ, и крестьян, провоцирующее странные гибридные союзы, сдвигающее Суходол в лиминальное пространство, открытое для вторжения чужаков, социальных или этнических, подпитывающее иссушающий жар страстей, становится источником балладной поэтики – в ее контрасте с параллельным субстратом идиллии и элегии. Отголоски баллады выявляются авторами едва ли не на

всех уровнях произведения: в повествовании, тонко интерпретирующей системе мотивов, характерологии, сюжетных положениях.

Многообразности художественной интеграции балладных элементов, которую демонстрирует неотрадиционалистское бунинское творчество, во многом противостоит внешне переусложенная, но семантически однолинейная рецепция авангарда – в виде «Баллады Жуковского» Н.А. Заболоцкого. В ней поэт оперирует уже не столько с жизнеспособной жанровой моделью, сколько с ее обломками, выстроенными в абсурдистский коллаж. Для разгадки текста-ребуса авторы привлекают необходимый контекст как в плане творческих интересов Н.А. Заболоцкого, так и мотивного сюжета сборника «Аарат» (всемирный потоп и рождение нового мира), но подлинным ключом для дешифровки становится трехфункциональная схема, фрагментарные проекции которой обнаруживаются в персонажах «Баллады Жуковского», а на нее нанизываются другие мотивные переклички (вода, утопленник и др.). Вероятно, именно герметичность стихотворения не позволила его каким-то образом вывести в историко-идеологическое поле, что составляет сквозную установку монографии.

Последнее, впрочем, в полной мере компенсируется завершающими разделами, где рецепция балладной поэтики советскими авторами глубоко определяется идеологической рефлексией. Книгу, однако, отличает предельное внимание к индивидуальной мировоззренческой позиции, как при интерпретации «Баллады о догматике» Б.А. Слуцкого. Подлинный смысл этого произведения, внешне, казалось бы, несложного, открывается только при учете многих факторов: соотнесения с военной ситуацией 1944–1945 гг., потребовавшего привлечения параллелей в мемуарной прозе поэта («Записки о войне»), вскрытия мерцающих смыслов, вкладываемых автором в важные для баллады концепты («порядок» как идиллическое, сатирическое и онтологическое явление), определения общих векторов мировоззрения и поэтики Б.А. Слуцкого, по справедливому мнению создателей монографии, заключающихся в «острой проблематизации, логика которой препятствовала как рас-, так и самоотождествлению субъекта с намечаемыми поэтом полюсами». Собственно анализ «Баллады о догматике» показывает, насколько трансформируется поэтом функциональная основа баллады, каждая из ролей которой (миропорядок, подвижный герой, субъект выбора) глубоко проблематизируется, не давая читателю однозначного ответа.

В завершающем параграфе авторы обращаются к коллективным коммеморативным практикам, инициируемым потребностями нации-или империостроительства и актуализирующим балладные сюжеты вторжения мертвого прошлого (мавзолей, памятник / могила неизвестного солдата) в живое историческое настоящее. Начав с реконструкции балладного компонента в стихотворениях В.Я. Брюсова и Л.Н. Мартынова о гипсовых слепках тел, погребенных под пеплом в Помпеях, создатели монографии находят им параллель в монументах неизвестному солдату, реальное тело превращающих в коллективный символ, что становится темой стихотворения В.Ф. Ходасевича. Еще одним символом подобного плана выступает ленинский мавзолей и культ Ленина как одновременно мертвого и живого – отчетливо балладный образ. Стихотворения С. Маршака, И. Сельвинского, С. Васильева, С. Щипачева, Б. Слуцкого позволяют проследить, как трансформируется в подобных текстах об оживающих мертвцах / статуях балладная функциональная основа. Кодой здесь выступает «Последний парад» С. Куняева, стихотворение 1991 г., воскрешающее призраки Парада Победы 24 июня 1945 г.

Выстроенный в монографии столь плотный и непрерывный исторический ряд – от наполеоновских войн до крушения СССР – не только демонстрирует плодотворность предлагаемой методологии жанрового анализа, когда функциональная основа, телеология жанра актуализируется историко-идеологическими запросами эпохи, но и задает определенный ракурс видения самой русской литературы, находящейся в плену баллады, в состоянии повышенной чуткости – и беззащитности – перед вторжением очередной силы, пытающейся утвердить свой миропорядок.

Список источников

1. Анисимов К.В., Анисимова Е.Е. Очерки теории и истории русской баллады. Жанрологическое исследование. Красноярск : Сиб. федер. ун-т, 2023. 312 с.

References

1. Anisimov, K.V. & Anisimova, E.E. (2023) *Ocherki teorii i istorii russkoy ballady. Zhanrologicheskoe issledovanie* [Essays on the theory and history of Russian ballads. Genre research]. Krasnoyarsk: Siberian Federal University.

Информация об авторе:

Киселев В.С. – д-р филол. наук, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: kv-uliss@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

V.S. Kiselev, Dr. Sci. (Philology), head of the Department of Russian and Foreign Literature, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: kv-uliss@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 24.01.2024.

The article was accepted for publication 24.01.2024.

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ В НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ «ИМАГОЛОГИЯ И КОМПАРАТИВИСТИКА»

Редакция принимает статьи, набранные в текстовом редакторе Word. Статьи должны быть представлены в электронном и в распечатанном виде (формат А4). Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т.п.) дополнительно предоставляются в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

Все рисунки выполняются только в черно-белой гамме, полноцветные иллюстрации не допускаются.

В начале статьи указывается номер по Универсальной десятичной классификации (УДК), приводятся (каждый раз с новой строки):

инициалы и фамилия автора;

название статьи (строчными буквами, например: Идеологический контекст «Собрания стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году»);

ее краткая аннотация (500 знаков), которая выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пропуском строки;

ключевые слова (3–5).

Текст набирается шрифтами Times New Roman, размер шрифта – 14 кеглей, межстрочный интервал – полуторный, поля (все) – 1,5 см, абзацный отступ – 0,5 см.

При использовании дополнительных шрифтов при наборе статьи такие шрифты должны быть представлены в редакцию в авторской электронной папке.

Нумерация страниц сплошная, с 1-й страницы, внизу по центру. Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, тома и страницы, например: [1. Т. 2. С. 25]. Список литературы располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера), предваряется заголовком «Список источников» и оформляется в порядке упоминания или цитирования в тексте статьи (не в алфавитном порядке!). Под одним номером допустимо приводить только один источник. Обязательно указание количества страниц в используемых источниках.

Примечания оформляются в виде постраничных сносок. Если в примечаниях присутствуют ссылки на используемую литературу, номер этих источников в списке литературы должен быть соотнесен с нумерацией источников в основном тексте статьи, после которых (перед которыми) вставлено примечание со ссылкой на источник. Примеры оформления можно посмотреть на сайте журнала (<http://journals.tsu.ru/imago/>) в разделе «Архив».

Двумя отдельными файлами (а также в виде распечаток) обязательно предоставляются:

Англоязычный блок

английский вариант инициалов и фамилии автора;

перевод названия своей организации;

перевод названия статьи (например: Ideological context of «Collection of Poems Relating to the Unforgettable 1812»);

автореферат статьи на английском языке (2500–3000 печатных знаков, включая пробелы) и исходный текст автореферата на русском языке;

перевод ключевых слов на английский язык.

Сведения об авторе по форме:

фамилия, имя, отчество (полностью);

ученая степень, ученое звание;

должность и место работы / учебы (кафедра / лаборатория / сектор, факультет / институт, вуз / НИИ и т.д.) без сокращений, например: КИСЕЛЕВ Виталий Сергеевич – д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета. E-mail: kv-uliss@mail.ru

Кроме того, отдельно в том же файле указываются:

Ф.И.О., должность и место работы научного руководителя (для студентов, аспирантов и соискателей);

специальность (название и номер по классификации ВАК);

телефоны (рабочий, сотовый).

Статья и сведения об авторе заверяются подписью автора (и научного руководителя – в случае, если автор не имеет ученой степени).

Всего оформляется и подается три электронных и бумажных документа:

текст статьи с аннотацией на русском языке;

английский вариант имени и фамилии автора, названия своей организации; перевод названия статьи и ключевых слов; автореферат статьи на английском языке (2 500–3 000 печатных знаков; включая пробелы) и исходный текст автореферата на русском языке; сведения об авторе.

Файлы, представляемые в редакцию, должны быть поименованы по фамилии автора в латинской графике (например: Ivanov1.doc, Ivanov2.doc, Ivanov3.doc) и вложены в папку, названную аналогично (например, Ivanov). При передаче электронной папки обязательно использование архиваторов WinZip или WinRAR (например, Ivanov.zip или Ivanov.rar).

Авторы должны представить в редакцию заполненный бланк, в котором указывается согласие автора на публикацию статьи и размещение ее в интернете. Письмо должно быть подписано автором и заверено в организации, в которой работает или обучается автор. В случае соавторства каждый из авторов подписывает и заверяет отдельное письмо.

Статьи принимаются по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, Томский государственный университет (ТГУ), филологический факультет, редакция журнала «Имагология и компаративистика», Хомуку Николаю Владимировичу¹.

Электронные версии материалов обязательно размещаются в «личном кабинете» автора на сайте журнала: <http://journals.tsu.ru/imago/>

После регистрации и прикрепления статьи авторы имеют возможность отслеживать изменение ее состояния (получение бумажного варианта, результат рецензирования и т.д.).

¹ По желанию автора бумажные варианты могут быть заменены сканированными PDF-файлами и представлены в редакцию в отдельной заархивированной папке посредством прикрепления на сайте параллельно с электронными вариантами материалов.

Научно-практический журнал

ИМАГОЛОГИЯ
И КОМПАРАТИВИСТИКА

IMAGOLOGY AND COMPARATIVE STUDIES

2024. № 21

Редакторы: Н.А. Афанасьева, Ю.П. Готфрид

Компьютерная верстка А.И. Лелоюр

Дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано в печать 21.05.2024 г.

Формат 60×84¹/16. Бумага для офисной техники.

Печ. л. 20,8; усл. печ. л. 19,3. Тираж 50 экз. Заказ № 5908

Цена свободная

Дата выхода в свет 04.06.2024 г.

Журнал отпечатан на оборудовании

Издательства Томского государственного университета,

634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, тел. 8(382-2) 52-98-49

<http://publish.tsu.ru>; e-mail; rio.tsu@mail.ru