

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

ИМАГОЛОГИЯ И КОМПАРАТИВИСТИКА

IMAGODOLOGY AND COMPARATIVE STUDIES

Научно-практический журнал

2024

№ 22

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.)

Подписной индекс в объединённом каталоге «Пресса России» 94289

**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 Джулиани (Рим, Италия)
Антонелла д’Амелиа (Салерно, Италия)
Тимур Гузайров (Тарту, Эстония)

**EDITORIAL BOARD
OF THE JOURNAL
“IMAGOLGY
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

Bejanyan K.H., Karagyozyan G.L. The motif of the king, cursed by the fairy and the sparrow-hawk: A comparative analysis	7
Филиппова Д.К. Шекспир в русской словесности 1748–1810 гг.: от переделки к переводу	19
Котариди Ю.Г. Неоплатонические истоки пространственной модели Э.Т.А. Гофмана (на примере новеллы «Крошка Цахес»)	31
Мисникевич Т.В. «Сам Верлен заговорил русским стихом»: «мера точности» в переводческой практике Федора Сологуба	45
Андреева Я.Е., Маршания К.М. Литературная фелинистика: Восток–Запад (на материале произведений «Записки о Кошачьем городе» Лао Шэ и «Популярная наука о кошках, написанная Старым Опоссумом» Т.С. Элиота)	62
Королева С.Б. Морис Бэринг и А.С. Пушкин: перевод и проблемы формирования литературного канона	88
Трахтенберг Л.А. «На Таити» Эльзы Триоле: русский оригинал и французский автоперевод	114
Цветкова М.В. Экранизация как явление интерсемиотического перевода. На материале двух киноверсий шекспировской трагедии «Гамлет»	124

ИМАГОЛОГИЯ

Папилова Е.В. Категориальный аппарат имагологии	145
Киселев В.С., Кропотов Д.А., Пронина Н.М. Сиамская сеть, машинная атрибуция почерка и неизвестный Жуковский	156
Жданов С.С. «Пиитическая Малороссия»: украинская пространственная образность в травелоге «Путевые письма из Англии, Германии и Франции» Н.И. Греча	180
Малинов А.В. «Карфаген современности». Образ Америки в цивилизационной концепции В.И. Ламанского	202
Боттески К. Земной рай: Неаполь в описаниях русских путешественников рубежа XIX–XX веков	220

Сухих Е.В. Кинематографический образ Мексики в фильме Сергея Эйзенштейна «Que Viva Mexico!»	246
Разумовская А.Г. «Все они говорят об одном»: Рахманинов глазами литераторов	262
Кондратьева О.Н. Образ Наполеона Бонапарта как источник конструирования медиаобразов современных политиков (на материале российских СМИ)	285

РЕЦЕНЗИИ

Козлов А.Е. «Когда народы, распри позабыв...» (Рецензия на книгу: «Через чужое к своему»: диалог русской и венгерской культур / ред. М.А. Лаппо, В.В. Мароши. Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2023. 240 с.)	310
--	-----

CONTENTS

COMPARATIVE STUDIES

Bejanyan K.H., Karagyozyan G.L. The motif of the king, cursed by the fairy and the sparrow-hawk: A comparative analysis	7
Philippova D.K. Shakespeare in the Russian literature of 1748–1810: From adaptation to translation	19
Kotaridi Yu.G. E.T.A. Hoffman’s <i>Little Zaches</i> : The Neoplatonic origin of the spatial model	31
Misnikevich T.V. “Verlaine himself spoke in Russian verse”: “A measure of accuracy” in Fyodor Sologub’s translations	45
Andreeva Ya.E., Marshaniya K.M. Literary felinistics: East–West (<i>Cat Country</i> by Lao She and <i>Old Possum’s Book of Practical Cats</i> by Thomas Stearns Eliot)	62
Koroleva S.B. Maurice Baring and Alexander Pushkin: Translation and problems of the literary canon development	88
Trakhtenberg L.A. Elsa Triolet’s <i>In Tahiti</i> : The Russian source and the French self-translation	114
Tsvetkova M.V. Film adaptation as a phenomenon of intersemiotic translation. A case study of two film versions of Shakespeare’s <i>Hamlet</i>	124

IMAGOLOGY

Papilova E.V. Categorical apparatus of imagology	145
Kiselev V.S., Kropotov D.A., Pronina N.M. Siamese network, machine attribution of the handwriting, and unknown Zhukovsky	156
Zhdanov S.S. “Poetic Little Russia”: Ukrainian spatial imagery in the travelogue <i>Travel Letters from England, Germany and France</i> by Nikolai Gretschev	180
Malinov A.V. “Carthage of Modernity”. The image of America in Vladimir Lamansky’s civilization concept	202
Botteschi C. An earthly paradise: Naples in the accounts of Russian travellers at the turn of the 20th century	220

Sukhikh E.V. The cinematic image of Mexico in the film <i>Que Viva Mexico!</i> by Sergei Eisenstein	246
Razumovskaya A.G. “They all speak about the same”: Rachmaninoff in the eyes of writers	262
Kondratyeva O.N. The image of Napoleon Bonaparte as a source for constructing media images of modern politicians (based on the material of Russian media)	285

REVIEWS

Kozlov A.E. “When nations forget about the struggle...” (Book review: Lappo, M.A. & Maroshi, V.V. (eds) “ <i>Cherez chuzhoe k svoemu</i> ”: <i>dialog russkoy i vengerskoy kul'tur</i> [“Through someone else’s to one’s own”: A dialogue between Russian and Hungarian cultures]. Novosibirsk: Novosibirsk State Pedagogical University)	310
--	-----

КОМПАРАТИВИСТИКА

Original article

UDC 82.091+821.19

doi: 10.17223/24099554/22/1

The motif of the king, cursed by the fairy and the sparrow-hawk: A comparative analysis

Kristine H. Bejanyan¹

Gohar L. Karagyozyan²

^{1, 2} Manook Abeghyan Institute of Literature of the National Academy of Sciences
of the Republic of Armenia, Yerevan, Republic of Armenia

¹ Khachatur Abovyan Armenian State Pedagogical University, Yerevan,
Republic of Armenia, bejanyan@litinst.sci.am

² gkaragyozyan@gmail.com

Abstract. The article focuses on European medieval travelogues. The plot about the cursed king and the sparrow-hawk first appeared in *The Travels* by John Mandeville, who, judging by the date of his work, could imply Levon V Lusignan. The plot was borrowed from Mandeville by Johannes Schiltberger, who supplemented it with a description of the location where the legend took place. As for Jean d'Arras's prose romance *Mélusine*, it was written in 1387 at the behest of Jean of Berry and his sister Marie of France, after Levon V had arrived in France in 1383. Successfully woven by d'Arras and later by Couldrette into the history of the House of Lusignan, the legend turned out to be strikingly consonant with the historical and political situation in the Cilician Armenia. The fairy's curse that fell upon the King of Armenia was timed by the writers to the fate of Cilician Armenia and its last king, Levon V Lusignan.

Keywords: John Mandeville; Johann Schiltberger; Jean d'Arras; Couldrette, travelogue

For citation: Bejanyan, K.H. & Karagyozyan, G.L. (2024) The motif of the king, cursed by the fairy and the sparrow-hawk: A comparative analysis. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 22. pp. 7–18. doi: 10.17223/24099554/22/1

Научная статья

© K.H. Bejanyan, G.L. Karagyozyan, 2024

doi: 10.17223/24099554/22/1

Мотив проклятого волшебницей царя и сокола в аспекте компаративного анализа

Кристина Генриховна Беджаниян¹

Гоар Левоновна Карагезян²

^{1, 2} *Институт литературы имени Манука Абеяна Национальной академии наук Республики Армения, Ереван, Республика Армения*

¹ *Армянский государственный педагогический университет имени Хачатура Абовяна, Ереван, Республика Армения, bejanyan@litinst.sci.am*

² *gkaragyozyan@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматриваются материалы европейских средневековых травелогов. Впервые сюжет о проклятом царе и соколе был использован Жаном Мандевилем, который, безусловно, если исходить из даты написания «Путешествия...», не мог иметь в виду Левона V Лузиньяна. Эту историю позаимствовал у Мандевилля Шильтбергер, дополнив ее описанием посещенной им местности, где протекало действие легенды. Роман же Жана Арраского «Мелюзина» написан в 1387 г. по заказу Жана де Берри и его сестры Марии Французской после прибытия Левона V во Францию в 1383 г. Удачно вплетенная Жаном из Арраса, а в последующем и Кулдреттом, лично присутствовавшим на похоронах Левона V Лузиньяна, в историю дома Лузиньянов, эта легенда оказалась поразительно созвучной историко-политической ситуации, имевшей место в Киликийской Армении, проклятие же волшебницы, обрушившееся на армянского царя, было приурочено авторами к судьбе Киликийского армянского государства и ее последнего царя – Левона V Лузиньяна.

Ключевые слова: Жан Мандевиль, Иоганн Шильтбергер, Жан из Арраса, Кулдретт, травелог

Для цитирования: Bejanyan K.H., Karagyozyan G.L. The motif of the king, cursed by the fairy, and the sparrow-hawk: A comparative analysis // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 7–18. doi: 10.17223/24099554/22/1

Among the heterogeneous sources of chivalric romances, legends should get special attention. However, like the romance, the legend exists within a certain system of medieval literature, where it interacts with other genres. This is especially explicit in the interaction of the legend and the

romance, where the former becomes the most productive material for the latter. When incorporated into the system of romance imagery, the legend allows the writer to expand the plot by strengthening its adventure and fairy tale basis. Thus, the adventurous opening of many legends serves as the plot-forming core for many medieval romances.

Hence, in the prologue to the chivalric romance *Erec and Enide*, which tells about King Arthur and his Knights of the Round Table, the French poet Chrétien de Troyes¹ writes that he relies on the “conte d’aventure”, i.e., an adventure tale, or a legend describing an adventure. With their great artistic potential, these tales become a kind of viable material for constructing a romance, since they provide a broadest scope for new genre forms and modifications.

On the difficult way from myth to literature, legends were especially significant for the medieval culture. It can be asserted that almost all medieval literature is legend-based, since medieval plots are either developed from, or comprehended, or narrated legends. This research aims to trace the process of novelization and fictionalization of the motif of the sparrowhawk’s castle, the fairy and the cursed King of Armenia, widely spread in the medieval Europe.

Among the works of the medieval European travelers, describing Eastern countries, including Armenia, *The Voyages and Travels of Sir John Mandeville, Knight* has a very peculiar character. According to Mandeville [1. P. 98–99]², on September 29, 1322, he set off on a great trip around the world, visited many remote countries, and in 1356, after thirty-three years of wandering in the East, returned to his homeland. In his travelogue, Mandeville extensively drew from prior explorers of the East: Marco Polo, William of Rubruck, John of Pian de Carpine, Vincent of Beauvais, Odoric of Pordenone, Hayton of Corycus, William of Boldensele, to name but a few. Yet, a lasting and thorough

¹ Chretien de Troyes wrote five romance poems (two of them were incomplete). *Erec and Enide* (Fr: *Érec et Énide*) (c. 1170) was the first and the earliest in the so-called Arthurian romances. It tells about the marriage of titular characters and their journey to restore Erec’s reputation as a knight after his remaining inactive for too long.

² As the researchers of Mandeville’s work found out, *The Voyages...* was written by the Liege doctor Jean de la Barba or Jean de Bourgogne, while John Mandeville is a pen-name.

comparative analysis has shown that Mandeville in his *The Travels* takes liberties with the borrowed historical and geographical facts, since he is rather a storyteller than a voyager, whom he pretends to be.

The travel itinerary makes the frame of the book, thus determining its composition; however, Mandeville fills it with various entertaining stories, skillfully embedded into the narrative “fabric.” The book can be loosely defined as a fictionalized travelogue or travel romance. This fictionalizing trend is also characteristic of the “Armenian” part of Mandeville’s travelogue. A rather long and somewhat unusual title of this chapter – “Of the lands of Albania and of Libya. Of the wishings for watching of the Sparrow-hawk; and of Noah’s ship” – speaks for its hybrid nature: the chapter is a blend of a travelogue, a short story, and a legend. Mandeville focuses on the legends and stories, rather than geographical realities, thereby emphasizing the primacy of romance and entertaining opening. The following fragment of *The Travel* ... is of special interest for this research.

Passing through Arabia and Libya, the travelers come to Trapezund,

and from thence men go through Little Armenia. And in that country is an old castle that stands upon a rock; the which is clept the castle of the Sparrow-hawk, that is beyond the city of Layays beside the town of Pharsipee, that belongeth to the lordship of Cruk, that is a rich lord and a good Christian man; where men find a sparrow-hawk upon a perch right fair and right well made, and a fair lady of faerie that keepeth it. And who that will watch that sparrow-hawk seven days and seven nights, and, as some men say, three days and three nights, without company and without sleep, that fair lady shall give him, when he hath done, the first wish that he will wish of earthly things; and that hath been proved of-ten-times. And one time befell, that a King of Armenia, that was a worthy knight and doughty man, and a noble prince, watched that hawk some time. And at the end of seven days and seven nights the lady came to him and bade him wish, for he had well deserved it. And he answered that he was great lord enough, and well in peace, and had enough of worldly riches; and therefore, he would wish none other thing, but the body of that fair lady, to have it at his will. And she answered him, that he knew not what he asked, and said that he was a fool to desire that he might not have; for she said that he should not ask but earthly thing, for she was none earthly thing, but a ghostly thing. And the king said that he ne would ask none other thing. And the lady answered; “Sith that I may not withdraw you from your lewd corage, I shall give you without wishing, and to all them that shall come of you. Sir King! ye shall have war without peace, and always to the nine degree, ye shall be in subjection of your enemies, and ye shall be needy of all goods.” And never since, neither the King of Armenia nor

the country were never in peace; ne they had never sith plenty of goods; and they have been sithen always under tribute of the Saracens [l. P. 98–99].

Mandeville opens the “Armenian” chapter with a story about the King of Armenia, who did not want to be reasonable and lost his lands. In the above passage, the main way to organize the artistic reality is to embed the entertaining story with the miraculous and fantastic elements into a geographically and historically localized reality.

As is known, the book was written between 1322–1355, which were challenging years for Cilician Armenia. Constant invasions by the Egyptian Sultanate, the loss of the important trading port of Ayas (1337), the cession to the Egyptian Sultanate of the country’s territory up to the Píram River marked the beginning of the decline of Cilician Armenia. Dooming the King of Armenia and his people to hardships and wars, the writer naturally proceeds from the hopeless situation that arose in Cilician Armenia.

Starting his journey through Armenia with a story about the sparrowhawk’s castle, Mandeville does not confine himself to the history of the King of Armenia and adds several embedded narratives – the stories of a poor man who wanted to become a rich merchant and who “was wiser in wishing than was the King”, of the Knight of the Temple, who requested an inexhaustible purse of gold and thereby betrayed his Order, and of many others who did not fulfill the fairy’s requirements and incurred punishment. Consequently, an entertaining fantastic story about the sparrowhawk turns into didacticism and edification.

The plot under discussion was unexpectedly rendered in *The Bondage and Travels of Johann Schiltberger a Native of Bavaria, in Europe, Asia, and Africa, 1396–1427*. Drawing from Mandeville’s story of the King of Armenia and the sparrowhawk, Johann (Hans) Schiltberger preserves the main elements of the plot (i.e., the description of the Castle of the Sparrowhawk, the fairy’s requirements, her curse) and adds the fragments based on what he saw with his own eyes. Such digressions might be a kind of literary device dictated by the desire to lend probability to the narration.

During the time that I and my companions were there, we asked a man to take us to the castle, and gave him money; and when we got to the place, one of my companions wanted to remain and keep watch. He who brought us advised him against it, and said that if he did not carry out the watch, he would be

lost, and nobody would know where he went; the castle is also hidden by trees, so that nobody knows the way to it. It is also forbidden by the Greek priests, and they say that the devil has to do with it and not God [2. P. 43].

Moreover, referring to the fate of Cilician Armenia, Schiltberger sadly notes that for all their courage, the Armenians subsequently lost all their kingdoms. Not so long ago, the King-Sultan took away the kingdom from them, with the good city of Sis, the residence of their kings, obliged to pay a large tribute to the King-Sultan. Then he adds that now

... Sis belonged to the king-sultan, and was won, counting from Christ's birth, twelve hundred and seventy-seven years; then did the sultan of Alkenier conquer it [2. P. 87].

The story of the King of Armenia cursed by the fairy and the sparrow-hawk can be found in French medieval literature. The plot was used as a source by Jean d'Arras for his prose romance *Mélusine* (1387) and by Couldrette in the poetic version *The Romans of Partenay, Or of Lusignan: Otherwise Known as the Tale of Melusine*, dedicated to the history of the Lusignans. Successfully played up and skillfully timed to coincide with the romance plot, the legend about the King of Armenia undergoes some changes in accordance with the methods of the romance narrative. So, when Mandeville creates a moralistic novella by sidelining the story about the tragic love of the King of Armenia and foregrounding the stories of other knights who visited the sparrow-hawk's castle, Jean d'Arras and later Couldrette correlate the legend with the history of the Lusignans and focus on the hero – the King of Armenia, who ruled the country for many years after the death of Melusine's son Guyon. The didacticism of Mandeville's story gives way to the conflict of love and chivalry. The sparrow-hawk and the fairy are visited by the knights, including the King of Armenia, in search of happiness, so everyone will be punished either because of the unbridled temper, as the King of Armenia, or because they violate rules of their chivalric Order, as is the case with the Templars). Hence, if Mandeville's story opens with the description of the location of the Sparrow-Hawk Castle in Little Armenia and the requirements of the fairy, who is its keeper, Jean d'Arras begins his story with the history of the King of Armenia, his appearance, character, habits, etc., thus preparing the reader to the fact that the King's rebelliousness and intemperance might bring him a lot

of trouble and predetermine his and his country's destiny. In this research, we will focus on the final episode (Chap. LX. "How the king of Armanye watched the sperhawk"), which is of special interest in terms of the problem, connected with the fairy's curse.

You and your people, – predicts Melior, – will lose your lands, wealth, honor and heirs up to the ninth line, and the IX from your line, because of your crazy idea, will lose the kingdom that you own. And that king will be named after a wild beast¹ (or a lion) [3. P. 305; also see 4. P. 367].

Similar lines can be found in Couldrette's verse version of *Mélusine*, written in the late 14th century (the exact date is unknown):

And whoever follows him,
Will have the name of the beast².
Others will be called the king [5. P. 276].

Then, the writer confirms the loss of the lands belonging to Cilician Armenia and in the conclusion adds that

the king that I had told you about, since then had no more joy, he ruled for a long time, but faded from day to day and fell into decay and finally died. So, you have to know that since then his heirs had many troubles, as they had lost their kingdom, which is still in the hands of the Saracens [3. P. 306–307].

Couldrette's *The Romans of Partenay, Or of Lusignan: Otherwise Known as the Tale of Mélusine* is a verse variant of Jean d'Arras's romance. Drawing from the story plot, Couldrette adds new episodes and details related to the story of Levon Lusignan. Having been cursed by the fairy, the King of Armenia returned to his country, where he ruled for a long time, followed by another king. The ninth descendant lost his country and property [5. P. 279]³ and, having been expelled from his kingdom, arrived in

¹ Et portera cellui roy nom du beste mue.

² Jean d'Arras and Couldrette under the name of the wild beast (lion) mean the last king of the Cilician Armenia Levon V.

³ Ung roy apres lui regna
Qui pis la moitie gouverna.
Ensement jusques au IX hoir
Ont perdu pays et avoir,

France, where he found support from the King of France. Here, in France, he died and was buried in Paris, in the monastery of the Celestians (Convent of the Celestines). The poet says that he saw both the King of Armenia's coming to Paris and his funeral:

That in short bref time at port gan Ariue [5671]
At hauyn of Crius, into hermeny.
[so that he soon arrived at a haven of Armenia.]
The kyng issued fro his nauee bluee.
Long wold it be Al to rehers only,
But unto decline went he forth dayly. [5675]
[From that day his fortunes declined.]
Many tymes after cursed the day
That in Melior had put his loue ay.

PERceued it was by hys owne desert, [5678].
[He was well aware it was all his own fault.]
Saw he and his land shold be disherite,
Exile and deminite by his dedes smart.
When fro the worlde cam in-to ending plite,
A kyng after hym regned in þat site, [5682].
[After him reigned another unfortunate king, and after him nine others.]
Which be half. [MS. "behalf." Fr. text, *la moitié*.] was wurse in his gouernaunce,
And nyne hoires after likewise in substaunce.

Thay lost ther lande and all ther hauour, [5685].
[They at last lost all.]
Inclinyng and comyng onto mischaunce.
On of thes kynges cam to Fraunce þat houre,
[One of them came to France, died at Paris,]
So fro hermeny chaced in-to Fraunce,
Full long the kyng ther gaf hym sustinance; [5689]
At Parys died, As happned the cas,
[and was buried in the Celestin convent.]
At the celestines entered he was. [5691]
[5. P. 279–280; also see English text: 6. P. 195]¹

Et leur est venu mescheance.

¹ Je vis le roy venir en France
Que d' Ermenie l'en chassa,
En France vint et trespassa;

The poet continues:

<...> Off hys dedes non enquire will take, [5692].

[His men wore white¹ at the funeral;]

hys men clothed white, (As of this kyng fre),

Which in Fraunce were wont use clothes blake;

[not black as men do in France. This is no jape, but true.]

It is no iape, it is trouthe to see.

Clothes blake comyn thing used [be], [5696]

As well as hundred persones As on,

Ther clerly perceived may it be Anon. [5698]

At hys enterment for hym so was doo, [5699]

Wherof moche peple ther abashed were;

[People wondered, not being used to it;]

For that never before sain was to do so;

Wherfor it gan do certes wote I nere.

[why they did it I know not.]

Off Sperhauke castell the maner leue I here, <...> [5703]

[5. P. 279–280; also see English text: 6. P. 195–196]²

Le roy le soustint longuement.

Et puis moru finablement

A Paris, et fu, ce me semble.

Où moult de gens je vy ensemble,

Aux Celestins mis en la terre.

¹ Couldrette is struck by the white garment of the people seeing off Levon V on his last journey. He is so embarrassed by this scene that we involuntarily ask ourselves: what could the white color represent – the color of mourning or the vestments characteristic of a brotherhood or Order?

² Mais les gens du chevalier franc

Furent adont vestus de blanc,

Qu'en France on seult vestir le noir:

Ce n'est pas bourde, il est tout voir;

C'est une chose si commune

Qu'aussi c. personnes comme une

Cela clerement apperceurent,

Se à l'enterrement de lui furent:

De quoy moult de gens s'esbahirent,

Pour ce qu'onques mais ce ne virent.

The curse that falls on the King and his country in Jean d'Arras's *Mélusine* is surprisingly consonant with the curse of the Catholicos Nersess the Great¹ (ca. 329–373), which came true and afterwards penetrated into Armenian literature. It says that Catholicos Nersess the Great cursed King of Armenia Arshak II and his whole kin [8. P. 16], having brought the wrath of God to Armenia by that and

having destroyed the kingdom and the principality in Armenia and betrayed the Armenians to the sword and the captivity, scattered them like the Jewish people and doomed them to slavery and service to other peoples [9. P. 401].

If in the days of Mandeville, the Armenian Kingdom of Cilicia still existed as a state, Jean d'Arras and Couldrette were writing *Mélusine* when the state was undoubtedly doomed. The historical reality served as a guideline for the romancers to realize their intentions and make adjustments to the plot. The romance hero and his country perish not so much because of the imprudent behavior of their ancestor – the King of Armenia, who had almost committed incest, but because of his and his country's predestination. The Armenian Kingdom in *Mélusine* is to perish, for Cilician Armenia perished itself, and its king, Levon V Lusignan, when deprived of the throne, was doomed to wander around Europe, asking for help and assistance from the European sovereigns. He died at the court of Charles VI and was buried not in Cilician Armenia, but in the Celestine monastery in Paris.

¹ St. Nersess was an Armenian Catholicos (Patriarch) who lived in the 4th century and was the great-grandson of St. Gregory the Illuminator. His father, Athenogenes, and his uncle, Bab, who were next in line for the succession to the Throne of St. Gregory, were laymen and had no desire to become priests. <...> St. Nersess spent his youth in Caesarea where he married Sanducht, (presumably the daughter of King Diran) and they had a son, who later became the renowned catholicos, St. Sahag the Parthian, grandfather of St. Vartan Mamigonian. St. Nersess was a courtier and served as chamberlain of King Arshag II. However, despite his secular background, St. Nersess was a pious Christian. His connection with St. Gregory the Illuminator impressed the royal magnates who held council with the king and they advised the king to persuade St. Nersess to become the spiritual leader of Armenia. A humble man by nature, St. Nersess refused their proposal, feeling unworthy of such an honor. The king dismissed his arguments and insisted that St. Nersess immediately be ordained a deacon, then priest, and ultimately chief bishop or Catholicos. He was ordained by Archbishop Eusebius of Caesarea in 353 A.D. [7].

To sum up, the article, based on European travelogues (*The Travels of Sir John Mandeville*, *The Bondage and Travels of Johann Schiltberger*), studies the motif of the Sparrow-Hawk Castle, the fairy and her curse that falls on the King of Armenia. This story was drawn on by Jean d'Arras in his prose romance *Mélusine* (ca. 1393) and La Couldrette in his version *The Romans of Partenay, Or of Lusignen: Otherwise Known as the Tale of Melusine* (late 14th century). Both d'Arras and Couldrette significantly expand Mandeville's fairy tale motif of the Sparrow-Hawk Castle, adapting it to the historical and political situation in Cilician Armenia. However, they both do not only depict the present and past of Cilician Armenia, but also predict the future, though, despite the wide time span, they focus more on the contemporaneity and its problems.

References

1. Mandeville, J. (1900) *The Travels of Sir John Mandeville*. The version of the Cotton Manuscript in modern spelling. London and New York: Macmillan.
2. Schiltberger, J. (1879) *The Bondage and Travels of Johann Schiltberger*. John Buchan Telfer Hakluyt Society.
3. D'Arras, J. (1932) *Mélusine*. Dijon: imp. Bernigaud et Privat.
4. D'Arras, J. (1895) *Melusine by Jean d'Arras*. Donald, Alexander Karley London, Publisht (sic) for the Early English Text Society by Kegan Paul, Trench, Trübner. [Online] Available from: <https://archive.org/details/melusine00jeanuoft/page/367/mode/1up>
5. Couldrette. (1854) *Mélusine*. Niort, Robin et L. Favre.
6. Couldrette (1866) *The Romans of Partenay, Or of Lusignen: Otherwise Known as the Tale of Melusine*. [Online] Available from: https://books.google.am/books?id=HYQNAAAQAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_atb&redir_esc=y#v=onepage&q=%20melior&f=false
7. Diocese of the Armenian Church of America. (n.d.) *Catholicos St. Nersess the Great*. [Online] Available from: <https://armenianchurch.us/the-saints/catholicos-st-nersess-the-great/>
8. Abeghyan, M. (1946) *Istoriya drevnearmyanskoy literatury* [The History of Ancient Armenian Literature]. Vol. 2. Yerevan: Academy of Sciences of the Arm SSR.
9. Abeghyan, M. (1975) *Istoriya drevnearmyanskoy literatury* [The History of Ancient Armenian Literature]. Yerevan: Academy of Sciences of the Arm SSR.

Information about the authors:

K.H. Bejanyan, Cand. Sci. (Philology), head of the Department of Foreign and Comparative Literature, Manook Abeghyan Institute of Literature of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia (Yerevan, Republic of Armenia); associate professor, Khachatur Abovyan Armenian State Pedagogical University (Yerevan, Republic of Armenia). E-mail: bejanyan@litinst.sci.am

G.L. Karagyozyan, Cand. Sci. (Philology), senior researcher, Manook Abeghyan Institute of Literature of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia (Yerevan, Republic of Armenia). E-mail: gkaragyozyan@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

Информация об авторах:

Беджаниян К.Г. – канд. филол. наук, заведующая отделом зарубежной и сравнительной литературы Института литературы имени Манука Абегамяна Национальной академии наук Республики Армения, доцент Армянского государственного педагогического университета имени Хачатуря Абовяна (Ереван, Республика Армения). E-mail: bejanyan@litinst.sci.am

Карагезян Г.Л. – канд. филол. наук, старший научный сотрудник Института литературы имени Манука Абегамяна Национальной академии наук Республики Армения (Ереван, Республика Армения). E-mail: gkaragyozyan@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The article was accepted for publication 13.06.2024.

Статья принята к публикации 13.06.2024.

Научная статья

УДК 821.161.1+82.091

doi: 10.17223/24099554/22/2

Шекспир в русской словесности 1748–1810 гг.: от переделки к переводу

Дарья Константиновна Филиппова

Томский государственный университет, Томск, Россия, darya.phil@gmail.com

Аннотация. В статье обозреваются изменения, происходящие во второй половине XVIII – начале XIX в. восприятии творчества Шекспира в русской литературе. Ключевой стала смена эстетической доминанты периода, что привело к изменениям в области художественного перевода, примерами чему стали фрагментарные переводы «Гамлета» и перевод «Юлия Цезаря» Н.М. Карамзина, и неоднозначности критики, все еще следовавшей за Вольтером, но противоречившей отечественному литературному процессу.

Ключевые слова: Шекспир, Гамлет, классицизм, сентиментализм, перевод

Для цитирования: Филиппова Д.К. Шекспир в русской словесности 1748–1810 гг.: от переделки к переводу // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 19–30. doi: 10.17223/24099554/22/2

Original article

doi: 10.17223/24099554/22/2

Shakespeare in the Russian literature of 1748–1810: From adaptation to translation

Darya K. Philippova

Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, darya.phil@gmail.com

Abstract. Shakespeare came to Russian readers only in the mid-18th century. From that time up to the 19th century, his Russian reception was largely

influenced by the French literature context and rare references to the original sources. Following French literary criticism, Shakespeare in Russia in the period under study was considered “wild”: the key elements of Shakespeare’s poetics—blended genres and violation of rules, as determined in translations from Voltaire’s, elicited much criticism. Russian literature and criticism are full of antinomies: Shakespeare is bad because he combines the high and the low; yet, Russian theater develops in the same way of fusion, which can be applied to the earliest cases of Shakespeare’s reception in Russia. Besides criticism, Shakespeare becomes familiar via translations. In the preface to his translation of *Julius Caesar* (1786), Nikolay Karamzin explicitly opposes the French classicist demand to adjust works of literature to suit modern aesthetics, which Karamzin finds unacceptable. However, translating Shakespeare, Karamzin still makes one significant transformation: he uses prose, not blank verse. Since he is interested in the content, rather than the form of the original tragedy, he employs an innovative translation strategy, preserving Shakespeare’s text. The fate of Karamzin’s work is also interesting: when Karamzin was accused of Freemasonry, his translation became a bibliographic rarity; therefore, his novel translation strategy failed to spread. The politicized content of *Julius Caesar* might have detained the development of translation in Russia. This idea encourages us to focus on another problem of Shakespeare’s early reception in Russia – the choice of plots for translation. It would be interesting to note that the first complete Russian translations of Shakespeare – *Hamlet* by Aleksandr Sumarokov and *Julius Caesar* by Nikolay Karamzin – address the most topical themes of the 18th-century literature – usurpation of power, regicide, and restoration of justice. Yet, the history of Karamzin’s translation testifies to the negative attitude of the authorities towards such stories. Thus, the Russian literary process was inclined to adopt the French experience, but the need for texts and plots allows for Shakespeare’s works to fill the niche for those interested in political issues. Since these themes were raised in Shakespeare’s tragedies, over time, the Russian translations of *Hamlet*, for instance, started to prevail in terms of quantity and quality over other works. The Russian comedy tradition slowed down the translation of Shakespeare’s comedies – the theater showed no need for translated comedies, having Russian comedy dramatists in abundance.

Keywords: Shakespeare, Hamlet, classicism, sentimentalism, translation

For citation: Philippova, D.K. (2024) Shakespeare in the Russian literature of 1748–1810: From adaptation to translation. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 22. pp. 19–30. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/22/2

История знакомства русского читателя с творчеством Шекспира начинается лишь в середине XVIII в. С этого времени и вплоть до

XIX в. представление о нем формировалось под влиянием французской литературы и весьма немногочисленных обращений к оригинальным текстам, не преображенным французским классицизмом. Первыми в круг чтения входят трагедия «Гамлет» в переделке А.П. Сумарокова 1748 г., трагедия «Юлий Цезарь» в переводе Н.М. Карамзина 1786 г., комедия «Виндзорские кумушки» в вольной литературной обработке Екатерины II 1796 г. под названием «Вот каково иметь корзину и белье» и комедия «Как вам это понравится», вышедшая под названием «Степени жизни» в переделке М.И. Веревкина, переводчика при кабинете Екатерины II, 1789 г.

Вслед за французской критикой, и особенно Вольтером, Шекспир в ранний период знакомства с его творчеством в России считается «диким». Такое мнение о нем с опорой на Вольтера одними из первых высказывают А.И. Клушин и И.А. Крылов. В их журнале «Санкт-Петербургский Меркурий» в части первой за 1793 г. помещен перевод из сочинений Вольтера «Рассуждение об английской трагедии». Эта выдержка содержит в себе основные положения о поэтике Шекспира, рассматриваемые автором как недостатки: «Шекспир, которого англичане почитают за Софокла, славился почти во время Лопе де Веги, он завел театр, имел дарования пылкие, обильные, непринужденные и высокие, но без малейшей искры хорошего вкуса и познания правил. Скажу смело и справедливо: превосходные качества сего сочинителя погубили английский театр» [1. С. 66].

Далее в журнале под одним из тезисов есть примечание Клушина, в котором он обращается к Вольтеру и перечисляет недостатки немецкой и английской драматургии: «Что бы сказал он о сих удивительных пьесах, которые суть ни трагедии, ни комедии, где смешен плач со смехом без всякой нужды, где эпизоды затмевают самое действие, где разговоры пустые и слабые, действующие лица карикатурны, где все обезображивает и вкус и правила?» [1. С. 67]. В этом восклицании Клушин обозначает принципиально важные элементы поэтики Шекспира, которые далее в истории русской литературы будут регулярно ставиться в упрек английскому драматургу, – смешение жанров и несоблюдение правил.

На это же в дальнейшем указывает и переводимый для журнала Вольтер на примере текста «Гамлета»: «Известно, что в Гамлете гробокопатели, копая могилы, пьют вино, поют песни и над находимыми черепами

умерших делают шутки, пристойные людям их звания, но и сим глупостям, что удивительно, некоторые подражали» [1. С. 69]. Сдержанно отзываясь о появлении шутов-гробокопателей как о «глупости», Вольтер вместе с тем отмечает, что этой глупости следуют подражатели Шекспира. Этот эпизод, по Вольтеру, не соответствует самой сути трагедии, а значит в исправленном драматическом тексте должен быть устранен.

Кроме смешения высокого и низкого, трагического и комического, Вольтер обращается и к форме: «Я уверяю, что очень удобно переложить в прозу дурачества стихотворца, но перевести прекрасные его стихи весьма трудно» [1. С. 71]. Прозаическая речь не соответствует трагедийному содержанию, для Вольтера трагедия может существовать только в стихотворной форме, чему опять же не следует Шекспир. Вообще творения английского драматурга Вольтер называет не иначе как «блистательные чудовища Шекспира», противопоставляемые им «современной мудрости» – вероятно, литературе строгой и стройной.

Эта же мысль через пятнадцать лет будет повторена в другой выдержке из Вольтера в другом издании. В «Драматическом вестнике» 1808 г. (часть 1, выпуск 12) помещен перевод статьи Вольтера о трех единствах, где он в число нарушителей единств вносит Шекспира, а в выпуске 14 помещена выдержка из Вольтера о необходимости использовать исключительно приличную речь и высокий слог в трагедии. Здесь же он отмечает: «Некоторые сочинители предпринимали писать трагедии в прозе, но я не думаю, чтобы сие предприятие когда-нибудь было успешно <...>. Если начнут писать трагедии белыми стихами, оные играть на театрах, то истинная трагедия совершенно пропадет. Отнимая трудность, вы отнимаете и все достоинство. Весьма легко быть прозаистом, весьма трудно быть поэтом <...> Белые стихи изобретены от лености и от бессилия написать стихи с рифмами. Если бы в трагедиях некоторые явления были писаны прозою, то они постыдным образом изобличили бы сочинителя в скудности воображения» [2. С. 120]. В этих высказываниях Вольтера, несмотря на отсутствие прямого указания на фигуру Шекспира, видится полемика именно с ним, ведь трагедии Шекспира порой написаны и белым стихом, и прозой в рамках одной сцены.

В настойчивом повторении в конце XVIII и в начале XIX в. вольтеровской мысли о форме, подобающей трагедии, видится попытка

собственно русского театра соответствовать неким правилам и ожиданиям от него, хотя еще в самом начале его формирования все те же Крылов и Клушин высказывали мысль о том, что русскому театру не обязательно слепо следовать французской поэтике. Например, в журнале «Зритель» 1792 г. в статье «Театр» они пишут: «Французы следуют по большей части правилам Аристотеля, Англичане их отменяют; и те и другие думают, что они следуют природе. А мы начали свои зрелища переводами, и многие думают даже до ныне, что переводы достаточны и обогатить театр и украсить: его сие самое и дает преимущество чужестранным театрам перед нашим: ибо игра слов в переводе всегда пропадает, а притом и свойства лиц нам неизвестные нас не трогают» [3. С. 130], а все дальнейшее содержание статьи посвящено осуждению тяготения к французскому в русском театре.

Несмотря на увлечение Вольтером и следование за его теоретическими положениями и взглядами на другую литературу, органический процесс развития русской литературы в конце XVIII – начале XIX в. противится такому движению. Возникает противоречие: Шекспир как бы плох тем, что соединяет высокое и низкое, но при этом развитие собственно русского театра идет в том же направлении синтеза, результатом которого становится высокая комедия. Так, слияние высокого и низкого, трагического и комического можно отнести к первым, самым ранним явлениям структурной рецепции Шекспира в русской словесности, и это слияние отражает переход русского театра от современной французской классицистической модели к независимому и самодостаточному оригинальному театру через усвоение в краткие сроки уроков векового развития западноевропейского театра и знакомства с английскими текстами.

Значимым явлением в проникновении Шекспира в русскую литературу становится перевод «Юлия Цезаря» 1786 г., выполненный Н.М. Карамзиным. В предисловии к своему переводу Карамзин отмечает, что не отходит от источника: «Что касается до перевода моего, то я наиболее старался перевести верно, стараясь притом избежать и противных нашему языку выражений. Впрочем, пусть рассуждают о сем могущие рассуждать о сем справедливо. Мыслей автора моего нигде не переменил я, почитая сие для переводчика непозволенным» [4. С. 82].

Эта установка действительно выдержана – «Юлий Цезарь» 1786 г. точен, но при этом точность не умаляет его эстетических качеств: перевод нельзя назвать буквальным, ведь Карамзин не переводит образные выражения дословно, а употребляемые им эпитеты даже более разнообразны, чем у Шекспира. Вместе с тем автор перевода отмечает: «Драмы его, подобно неизмеримому театру природы, исполнены многообразия: все же вместе составляет совершенное целое, не требующее исправления от нынешних театральных писателей» [4. С. 81]. Так, еще в конце XVIII в. Карамзин высказывается о необходимой и принципиально важной черте перевода – следовании за автором оригинала. Переделка не считается им формой взаимодействия с творчеством переводимого автора. Здесь Карамзин открыто противостоит классицистическим требованиям того же Вольтера и вообще французской литературы, по его мнению, исправление произведений под эстетические требования современности недопустимо. Такая установка характерна для возросшего с приходом сентиментализма интереса к личности и ее индивидуальности.

Вместе с тем в некоторых вопросах Карамзин с Вольтером не спорит. Например, он согласен с ним все в том же неприятии соединения высокого и низкого и даже приводит цитату из Вольтера в своем предисловии: «Он говорил: “Шекспир писал без правил; творения его суть и трагедии и комедии вместе, или траги-коми-лирико-пастушьи фарсы без плана, без связи в сценах, без единств; неприятная смесь высокого и низкого, трогательного и смешного, <...>”. – Излишним почитаю теперь опровергать пространно мнения сии, уменьшение славы Шекспировой в предмете имевшие. Скажу только, что все те, которые старались унижить достоинства его, не могли против воли своей не сказать, что в нем много и превосходного» [4. С. 80].

Однако несмотря на все достоинства и прогрессивные мысли Карамзина в отношении работы с текстами Шекспира, он все же делает одно значимое преобразование: переводит «Юлия Цезаря» прозой, а не белым стихом, при этом оставляя оригинальные деление на акты и сцены, характеры и конфликты. Кроме того, переводчик заметно усиливает выражение страсти и эмоций: например, его Брут обращается к Кассию не просто «ничтожный человек», а «пороков исполненный человек». Эпитеты у Карамзина вообще разнообразнее и зачастую красочнее, чем у Шекспира, он проявляет действительно мастерство

владения русским литературным языком. Несмотря на явное стремление к упрощению и народности, свидетельством которых и становится прозаическая форма, для перевода характерны тяжеловесные конструкции, многочисленные инверсии и старославянская лексика, затрудняющие чтение. Можно говорить о доминирующем интересе Карамзина не столько к форме и поэтике Шекспира, сколько к содержанию трагедии, что становится причиной некоторого новаторства переводческой стратегии по сравнению с, например, широко известными в XVIII в. переводами из Шекспира, сделанными Дюсисом или Лапласом, за которыми следует Сумароков.

Несмотря на точность работы Карамзина, перевод нельзя назвать в полной мере эквивалентным без этого значимого сохранения формы. Вместе с тем Карамзин не только не сохраняет шекспировский белый стих, но и не выбирает александрийский стих Сумарокова, подобающий трагедии. Низкая проза, использованная Карамзиным, становится, с одной стороны, показателем идейного спора с Вольтером, а с другой – отражением собственно русского процесса дивинения литературы к соединению высокого и низкого.

Вообще же перевод Карамзина можно считать знаковым явлением для переводной литературы, ведь в предисловии к нему обозначена важная прогрессивная мысль сохранения авторского текста, т.е. ценность индивидуального творчества, индивидуального авторского начала. Авторское и оригинальное ставится выше требований и ожиданий «вкуса». Эта мысль будет позднее развита в предисловии к переводу «Гамлета» М.П. Вронченко: «Я руководствовался при переложении Гамлета следующими правилами: 1). Переводить стихи стихами, прозу прозой сколько возможно ближе к подлиннику (не изменяя ни мыслей, ни порядка их)» [5. С. 7]. И хоть данное предисловие относится к периоду уже более позднему, чем рассматриваемые первые упоминания Шекспира, его истоки явно находятся в работе Карамзина и продолжают ее. В 1828 г. при переводе «Гамлета» Вронченко сохраняет уже не только содержание, но и всю форму – низкую прозу и высокую поэтическую речь. Таким образом, от первых упоминаний Шекспира в русской литературе до первого качественного перевода «Гамлета» происходит принципиальное преобразование метода усвоения наследия через перевод: со временем важными оказы-

ваются не только наивное читательское восприятие содержания и актуальность сюжета, но и особенности поэтики, следование форме. В этой парадигме следующим важным шагом станет сохранение народности и грубости в выражениях, однако это явление в истории перевода еще более позднее.

Перевод Карамзина остается исключительным явлением для своего времени, ведь литература того времени была склонна к переделкам и подражаниям: Шекспир чаще подвергался серьезной обработке или сокращению, что в значительной степени меняло прочтение текста и отражалось на дальнейшем его восприятии. Пример тому – современные карамзинскому «Юлию Цезарю» фрагментарные переводы из «Гамлета». В том же 1786 г. под псевдонимом Л. П. М. Карабанов публикует вольное переложение центрального монолога принца Датского, который лишь отдаленно напоминает известный эпизод со слов в оригинальном тексте «*To be or not to be*». Переложение создает своего собственного лирического героя, увеличивается в объеме относительно оригинала, концентрирует в себе развернутое переживание множества событий трагедии. Работа Карабанова соответствует модели работы с зарубежной литературой, состоящей в создании по сути своей нового произведения «по мотивам» другого известного – аналогичным образом долгое время происходило освоение сентиментальной и романтической поэзии вообще. Именно такой историко-литературный контекст высвечивает достоинство работы, выполненной Н. М. Карамзиным, – ее верность оригиналу, ведь несмотря на очевидно политизированный выбор изначального материала, глобально он не подвергся дополнительной эстетической обработке кроме смены языка.

Уникальность переводческой стратегии Карамзина отметил В. Г. Белинский в статье «Русская литературная старина», сравнивающий, что интересно, предисловие к «Димитрию Самозванцу» А. П. Сумарокова и предисловие к «Юлию Цезарю» Н. М. Карамзина: «Как первая книга показывает, что и в старину было не меньше нынешнего этих посредственных голов, этих жалких рутиньеров <...>, так вторая книга показывает, что и в старину были головы светлые, самостоятельные, которые не почитали за пустой призрак своего ума и чувства, данного им богом, которые своему уму и чувству верили более, нежели всем авторитетам на свете, любили мыслить по-своему,

идти наперекор общим мнениям и верованиям, вопреки всем господам Вольтерам, Буало, Баттё и Лагарпам, этим грозным и могущим божествам своего времени» [6. С. 200]. Критик отмечает превосходство работы Карамзина над работой Сумарокова: Карамзин самостоятелен и не следует требованиям эпохи, т.е. не переделывает текст Шекспира по классицистической мерке.

Интересна и судьба работы Карамзина, ведь не случайно в статье Белинского словно остается анонимным автор предисловия и самого перевода. Н.В. Захаров пишет о том, что в 1794 г. «Юлий Цезарь» был включен в список нежелательных книг, подлежащих сожжению: «События Великой Французской революции настолько потрясли власть, что давней истории о заговоре и цареубийстве, переведенной бывшим масоном и изданной одним из лидеров масонов Н.И. Новиковым, был вынесен безжалостный приговор» [7. С. 21]. Перевод, и без того изданный анонимно, стал библиографической редкостью, а потому новизна переводческой стратегии, намеченной Карамзиным в предисловии, не стала популярной: Шекспира продолжили переделывать и перекладывать, а если и переводили с оригинала, то только небольшими отрывками или с преобразованием формы. Так политическая ситуация и политизированное содержание выбранной для перевода трагедии, вероятно, стали причинами замедления знакомства с истинным содержанием пьес Шекспира.

Из этой мысли следует второе направление изучения ранней рецепции Шекспира – выбор сюжетов. В.А. Лебедев в 1875 г. в статье «Знакомство с Шекспиром в России до 1812 года» писал: «В то время как в Германии в конце XVIII столетия встречаем мы прекрасный перевод творений Шекспира, сделанный Тиком и Шлегелем, в России до начала XIX столетия мы имеем наперечет девять пьес, представляющих отчасти переделку, отчасти перевод творений Шекспира» [8. С. 755]. Интересен и специфичен при этом факт того, что первые целиком представленные в России тексты – «Гамлет» и «Юлий Цезарь» – обращаются к одной из важнейших тем литературы XVIII в.: узурпации власти, цареубийства и восстановления справедливости. Для обеих трагедий характерны смерть законного правителя (Гамлет старший убит еще до начала сюжета трагедии, Цезарь убит в начале 3-го акта) и сюжет предательства (брат и жена Гамлета, друг Цезаря

Брут). Субстрат сюжета обеих трагедий близок вопросам, волновавшим общественность XVIII в. Вместе с тем история перевода Карамзина свидетельствует о негативном отношении действовавшей власти к подобным сюжетам. С подобными же политическими обстоятельствами, препятствующими вхождению пьес Шекспира в русскую литературу, связана история попыток перевода тематически близкой трагедии «Макбет». К нему обращаются в 1800–1802 гг. Ан.И. Тургенев, в 1815 г. П.А. Корсаков, в 1830 г. А.Г. Ротчев, перевод которого не был допущен цензурой. Только в 1833 г. появляется перевод «Макбета» М.П. Вронченко, и в этот же период неполный перевод создает В.К. Кюхельбекер.

Однако, несмотря на отсутствие действительного перевода трагедии на русский язык, в 1810 г. в анонимной статье в «Вестнике Европы» «Макбет» уже назван в числе «лучших творений поэта». Кроме него, лучшими автор называет «Гамлета», «Отелло», «Юлия Цезаря», «Генриха IV», «Ричарда III» (под названием «Смерть Ричарда III» — вслед за появившимся в 1783 г. переводом с французского, получившим от неизвестного переводчика название «Жизнь и смерть Ричарда короля английскаго, трагедія г. Шекеспера») и «Виндзорских женщин», отмечая при этом соединение в них величия с низкими нелепостями. В русской критике настойчиво повторяется мысль о несовместимости высокого и низкого, что, в сущности своей, противоречит русской литературной практике. Такое отношение даже спустя десятилетия от первых упоминаний Шекспира, вероятнее всего, вновь представляет собой механическое перенесение на русскую почву предыдущих отзывов и французской критики, а потому и ранжирование произведений не может считаться здесь объективным. Например, в число лучших не попала трагедия «Ромео и Джульетта», хотя обращение к этому тексту зафиксировано еще в 1790 г., когда вышло трехтомное «Собрание некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на Московском Публичном театре»: в нем содержалась пьеса «Ромео и Юлия, драма в пяти действиях» в переводе актера В.П. Померанцева.

Таким образом, с одной стороны, русский литературный процесс склонен к тому, чтобы перенять французский опыт, но ход истории и органическая потребность в текстах и сюжетах приводят к другому

ранжированию – Шекспир заполняет, в первую очередь, нишу интереса к политической проблематике, а затем – вопрос о взаимодействии человека и эпохи. Обе эти темы отразились прежде всего в трагедиях Шекспира, поэтому со временем возникает очевидное превосходство количества и качества переводов именно «Гамлета». Собственная же сложившаяся в русской литературе комедийная традиция, вероятно, замедляла перевод комедий Шекспира – активно и регулярно они переводятся лишь в середине XIX в., а до того потребности в них у русского театра при наличии собственных комедиографов не возникало.

В рассмотрении же изменения методов взаимодействия с произведениями Шекспира выстраивается последовательность: полная переделка формы и частичная переделка содержания, точный перевод содержания без сохранения формы, перевод с сохранением содержания и формы, перевод с сохранением содержания, формы и особенностей лексического уровня. Ступенями в этом процессе становятся соответственно переделка «Гамлета» А.П. Сумарокова, перевод «Юлия Цезаря» Н.М. Карамзина, перевод «Гамлета» М.П. Вронченко и перевод «Гамлета» А.И. Кронеберга. Разность подходов к трагедиям Шекспира отражает развитие теории и практики перевода в русской литературе вообще – постепенно она выходит из-под влияния французских классицистических установок на приведение произведения в соответствие с требованиями современной эстетики, оставляя Шекспиру шекспирово.

Список источников

1. *Вольтер*. Рассуждение об английской трагедии // Санкт-Петербургский Меркурий. 1793. Ч. 1 (январь). С. 66–82.
2. *Вольтер*. О слоге драматических сочинений // Драматический вестник. 1808. Ч. 1, № 14. С. 113–120.
3. *Клушин А.И.* Театр // Зритель. 1792. Ч. 2 (июнь). С. 121–145.
4. *Карамзин Н.М.* О Шекспире и его трагедии «Юлий Цезарь» // Карамзин Н.М. Избранные сочинения : в 2 т. М. ; Л. : Художественная литература, 1964. Т. 2. С. 79–82.
5. *Вронченко М.П.* Гамлет. Трагедия в пяти действиях. Перевод с английского М.В. СПб. : Типография медицинского департамента Министерства внутренних дел, 1828. 195 с.

6. Белинский В.Г. Русская литературная старина // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1953. Т. 2. С. 200–204.

7. Захаров Н.В. У истоков русского шекспиризма: А.П. Сумароков, М.Н. Муравьев, Н.М. Карамзин. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2009. 95 с.

8. Лебедев В.А. Знакомство с Шекспиром в России до 1812 г. // Русский вестник. 1875. Т. 120. С. 755–798.

References

1. Voltaire. (1793) *Rassuzhdenie ob angliyskoy tragedii* [Discourse on the English tragedy]. *Sankt-Peterburgskiy Merkurii*. 1. pp. 66–82.

2. Voltaire. (1808) *O sloge dramaticheskikh sochineniy* [On the style of dramatic works]. *Dramaticheskii vestnik*. 1(14). pp. 113–120.

3. Klushin, A.I. (1792) *Teatr* [Theater]. *Zritel'*. 2. pp. 121–145.

4. Karamzin, N.M. (1964) *Izbrannye sochineniya: v 2 t.* [Selected Works: in 2 vols]. Vol. 2. Moscow; Leningrad: Khudozhestvennaya literatura. pp. 79–82.

5. Vronchenko, M.P. (1828) *Gamlet. Tragediya v pyati deystviakh. Perevod s angliyskogo M. V.* [Hamlet. Tragedy in five acts. Translation from English by M. V.]. St. Petersburg: Medical department of the Ministry of Internal Affairs.

6. Belinskiy, V.G. (1953) *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 t.* [Complete Works: in 13 vols]. Vol. 2. Moscow; Leningrad: USSR AS. pp. 200–204

7. Zakharov, N.V. (2009) *U istokov russkogo shekspirizma: A.P. Sumarokov, M.N. Murav'ev, N.M. Karamzin* [At the origins of Russian Shakespeareanism: Aleksandr Sumarokov, Mikhail Muravyov, Nikolay Karamzin]. Moscow: Moscow State University for the Humanities.

8. Lebedev, V.A. (1875) *Znakomstvo s Shekspirom v Rossii do 1812 g.* [Acquaintance with Shakespeare in Russia before 1812]. *Russkiy vestnik*. 120. pp. 755–798.

Информация об авторе:

Филиппова Д.К. – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: darya.phil@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

D.K. Philippova, postgraduate student, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: darya.phil@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 13.09.2024.

The article was accepted for publication 13.09.2024.

Научная статья
УДК 821.112.2+82.091
doi: 10.17223/24099554/22/3

Неоплатонические истоки пространственной модели Э.Т.А. Гофмана (на примере новеллы «Крошка Цахес»)

Юлия Георгиевна Котариди

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, a-a-s@yandex.ru*

Аннотация. Пространственная модель «Крошки Цахеса» обусловлена неоплатонической концепцией мироздания. Неоплатонический код в новелле отчетливо выявляется в противопоставлении Керепеса царству духов Джиннистану, в особенности в сочетании с мотивом анамнезиса. Разорванность идеального и реального усиливается благодаря влиянию стиля бидермейер, способствующего поэтизации и детализации быта. Пространственная картина мира зависит от субъекта, однако затемняется из-за несовершенства его чувственного восприятия.

Ключевые слова: компаративистика, неоплатонизм, пространство, романтизм, бидермейер, миф, сказка

Для цитирования: Котариди Ю.Г. Неоплатонические истоки пространственной модели Э.Т.А. Гофмана (на примере новеллы «Крошка Цахес») // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 31–44. doi: 10.17223/24099554/22/3

Original article
doi: 10.17223/24099554/22/3

E.T.A. Hoffman's *Little Zaches*: The Neoplatonic origin of the spatial model

Yuliya G. Kotaridi

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, a-a-s@yandex.ru

Abstract. In Russian literary studies, the Neoplatonic-Platonic substratum of Romanticism is still understudied, although some aspects related to the relationship of time and eternity have been considered in detail by I. Kazakova,

F. Fedorov and others. The article deals with the structural origins of the spatial model in E.T.A. Hoffmann's *Little Zaches*. Neoplatonic concepts influence both the ideology and spatial organization of Hoffmann's novellas (*Knight Gluck*, *Don Juan*, *Golden Pot*, etc.). In *Little Zaches*, Hoffmann reproduces the Platonic opposition of the sensible and supersensible world of Ideas, which is reflected in the novella in the opposition of the world of Kerepes to the beautiful land of Jinnistan fairies. Jinnistan in *Little Zaches* represents an allusion to Plato's kingdom of the Eidos, and in fact becomes a place of exile for magical creatures. The literary origin of the toponym, which has a rather rich history in German literature, points to the extreme uncertainty of this fabulous locus. However, the fantastic chronotope does not conflict with the realistic acuteness of the text. In contrast to Jinnistan, the extremely detailed habitats of Hoffmann's characters represent a clear reference to the Biedermeier period (1815–1840) with its emphasis on private activities, attention to everyday details, and idyllic intonations. Nevertheless, the poeticization of philistine comfort, typical of Biedermeier, does not eliminate the dangers of a possible victory of things over a deep and talented personality. Thus, the spatial world of *Little Zaches*, with all the concreteness of everyday life, goes back to the Platonic opposition of the realm of sensible things to the world of ideas. In the novella, Hoffman creates not only the traditional vertical (Jinnistan – Kerepes), but also the horizontal dual world (Kerepes – Hoch-Jakobsheim). This Enlightenment and Horatian fundamental opposition “city – countryside” reveals the gap between organic, natural life and the urban, imperfect, vain world. The sentimental-Rousseauian complex of ideas is also reflected in the idealization of nature, which significantly contributes to the approximation of the human soul to the supersensible world. The Biedermeier values, such as longing for the “good old days” and the native land, come across in the novella with Plato's nostalgia for the “golden age” and the original homeland. The comprehension of the ideal world, however, is aggravated by the imperfection of any human perception, to which the Truth is never fully revealed on earth.

Keywords: comparative literary, Neoplatonism, space category, romanticism, Biedermeier, myth, fairy tale

For citation: Kotaridi, Yu.G. (2024) E.T.A. Hoffman's Little Zaches: Neoplatonic origin of the spatial model. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 22. pp. 31–44. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/22/3

Неоплатонизм – одно из важнейших умонастроений романтической эпохи. Немецкие романтики активно подвергают тексты Платона освоению, что связано не только с авторитетом И.В. Гёте и появлением «Наукоучения» И.Г. Фихте, но и с выходом классических переводов диалогов Платона, своевременно осуществленных

Ф.Д.Э. Шлейермахером. В российском литературоведении неоплатонически-платоновский субстрат романтизма все еще остается недостаточно исследованным, хотя отдельные аспекты, связанные с соотношением времени и вечности, уже были подробно рассмотрены в работах И.Б. Казаковой, Ф.П. Федорова и других литературоведов.

Неоплатонизм начинает получать свою значимость еще на этапе иенского романтизма. Фридрих Шлегель увлекся античностью и, в частности, Платоном, по собственному признанию, еще в юности: «На рассвете молодости, примерно с 17 лет, сочинения Платона, трагические поэты Греции и вдохновляющие произведения Винкельмана формируют мой духовный мир» [1. S. 63]. Не менее впечатляющим было воздействие учения и на Фридриха фон Гарденберга, открывшего автора «Эннеад» благодаря «Духу спекулятивной философии» Д. Тидемана: «Его любимые писатели Платон и Гемстергейс – с диким огнем он докладывал мне в один из первых вечеров свое мнение – если бы в мире не было бы ничего злого, – все вновь приблизилось бы к золотому веку» [1. S. 79–80].

Биографические документы Гофмана также свидетельствуют о знакомстве с Платоном, а неоплатонизм был усвоен Гофманом если не буквально, то через посредство ближайших современников, в том числе Новалиса. Немецкие исследователи в качестве философских источников Гофмана выделяют трактат Шеллинга «О мировой душе» (1798) и труды ученика Гердера философа и естествоиспытателя Г.Г. Шуберта: «С Шеллингом Шуберт разделяет центральную парадигму романтической натурфилософии: гипотезу о всеохватной метафизической силе, связывающей человека и природу, материю и сознание, гарантирующей единство и гармонию космического порядка, и место человека в нем» [2. S. 72].

Неоплатонический код текстов Гофмана касается не только идейного содержания новелл, но и пространственной организации текстов, которая достаточно чувствительна к неоплатоническим конструкциям, хотя и включает в себя реальный географический фон: «Гофман имел привычку пользоваться планами городов и добросовестно изучать топографию мест, где происходит действие его произведений» [3. С. 180]. Отголоски неоплатонизма слышны во многих произведениях немецкого писателя, начиная еще с «Кавалера Глюка» (1809), но с особенной очевидностью звучат в «Золотом горшке» (1814) и «Крошке Цахесе» (1819).

Пространственная картина «Крошки Цахеса» в значительной мере обусловлена жанровой спецификой. В трансформации фольклорной сказки Гофман традиционно опирается на авторитет автора «Генриха фон Офтердингена», который актуализирует символическое ядро жанра: «Новалисовский постулат (“Forderung”) и концепция мифа как сказки была доведена им до завершения» [1. С. 312]. Новелла базируется и на готовой традиции литературных французских «contes des fées», значительно переработанной на немецкой почве К.М. Виландом (1733–1813): «Заимствуя традиционный реквизит французской “сказки о феях”, Виланд иронически переосмысливает и пародирует ее мотивы, что создает почву для включения в нее философской и социальной сатиры» [4. С. 155].

В «Золотом горшке» немецкий писатель с первых строчек новеллы воспроизводит топографию Дрездена, что отчасти обусловлено автобиографическим контекстом: «В Дрездене Гофман снимает небольшой домик, расположенный перед Черными воротами на аллее, ведущей к купальням» (из письма к Кунцу от 20 июля 1813 г.) [3. С. 131]. В зачине «Крошки Цахеса» Гофман, напротив, отдает дань географической неопределенности фольклорной сказки и предпочитает избегать реальных топонимов: «Недалеко от приветливой деревушки, у самой дороги, на раскаленной солнечным зноем земле лежала бедная, оборванная крестьянка» [5. С. 135].

Объединяет новеллы фиктивная точность времени, которая лишь на первый взгляд кажется буквальной. В «Золотом горшке» события разворачиваются в праздник вознесения, часов около трех пополудни. Опорная точка зачина «Крошки Цахеса» – день святого Лаврентия, также ежегодный летний праздник. Это переломное время, которое как бы бесконечно расширяет временную перспективу текста. Несомненно, роднит обе новеллы и образ блаженной страны (Атлантиды и Джиннистана), который берет свое начало не только в «Генрих фон Офтердингене» Новалиса, но и в платоновских диалогах («Тимей», «Критий»).

На пространственном уровне Гофман воспроизводит платоновскую оппозицию мира вещей миру сверхчувственных образов, которая находит отражение в новелле в противопоставлении мира Керепеса прекрасному царству фей Джиннистану. Джиннистан актуализирован ранее в немецкой литературе Виландом («Джиннистан, или Из-

бранные сказки про фей и духов» (1786–1789)), а вслед за ним Новалисом в «Учениках в Саисе» (1798–1799) и «Генрихе фон Офтердингене» (1800). В сказке Клингсора Джиннистан – воплощение Фантазии, кормилица Эрота, что связывает этот топоним не только с восточной, но и с платонической традицией (см. «Пир»), которую берет за основу Новалис.

Джиннистан в «Крошке Цахесе» представляет собой как аллюзию на платоновское царство эйдосов, так и, по сути, становится местом ссылки волшебных существ: «Всех фей гнать! Их дворцы оцепит полиция, у них конфискуют все опасное имущество и, как бродяг, спровадят на родину¹, в маленькую страну Джиннистан, которая вам, милостивейший повелитель, вероятно, знакома по “Тысяча и одной ночи”» [5. С. 145].

На неопределенность этого сказочного локуса указывает литературное происхождение топонима, имеющего в немецкой литературе довольно богатую историю. Эскапистские мотивы, связанные не только с античным и средневековым материалом, но и с ориенталистской экзотикой, приобретают важное значение в немецкой литературе после перевода «Тысяча и одной ночи» И.Г. Фоссом: «Образ Джиннистана, по-видимому, сыграл важную роль в создании вымышленных миров, особенно среди авторов, которые стремились аллегорически описать исторические и социальные потрясения и рассматривали Восток как потаенный рай и в то же время мечту об идеальном будущем» [6. Р. 118].

Джиннистан – это не только далекое неведомое царство духов и чудесный край, дарующий душе все обещанное на земле, как одухотворенно пишет об этом Гофман в «Дон Жуане» (1813). В «Крошке Цахесе» автор заостряет пронзительную субъективность восприятия локуса: если для фей и мага страна духов – абсолютная реальность, то адепты Просвещения ставят под сомнение само ее существование: «прежалкая страна, без культуры, просвещения, учености, акаций и прививки оспы, и даже, по правде говоря, вовсе не существует» [5. С. 146].

¹ Тоска по изначальной родине – типичный платонический мотив, который Гофман иронически обыгрывает в «Житейских воззрениях кота Мурра».

По сравнению с «Золотым горшком» и «Дон Жуаном» разорванность идеального и материального мира в новелле заметно усиливается. Это находит зримое отражение в том числе на образном уровне: «Символом раскола между Внутренним и Внешним, Джиннистаном и Керепесом, поэзией и прозой выступает маленький уродец Цахес. Искаженное восприятие прозаических современников фиксируется на чудовищном, в котором они распознают Добро, Красоту и Истину» [2. С. 223].

Однако сказочная условность хронотопа не исключает реалистической заостренности текста, который содержит в себе приметы жизни карликовых немецких княжеств в эпоху феодальной раздробленности: «Гофман тщательно разрабатывает реальный фон сказочного повествования... Реалистические детали то и дело превращаются у Гофмана в гротескно-фантастические, а сказочные подробности, входя в реальную действительность, приобретают ироническую обыденность» [4. С. 192–193].

В противовес Джиннистану места обитания гофмановских персонажей чрезвычайно детализированы: в новелле фигурируют пасторский дом, приют благородных девиц, дом Моша Терпина, княжеская резиденция, гостиница «Крылатый конь» и т.д. Гофмановские описания домашнего быта представляют собой явную отсылку к эстетике бидермейера (1815–1840).

Интерес к частному человеку, внимание к бытовым деталям, идиллические интонации – это стилевое направление знаменует постепенную демифологизацию романтического сознания (Ф.П. Федоров). Для бидермейера свойственно «легкое отношение к жизни, сопоставимое с венской культурой конца XIX в., когда буржуазия любила свой строй, но при этом непостижимым образом тянулась к тому, что его подрывало – к бессознательному, сексуальной патологии, жизненной неправде» [7. С. 308].

Это объясняет, почему просветительская в своей основе идеализация идиллического подвергается у Гофмана столь тщательной проверке. Дом министра Мондшейна, где на завтрак подают лейпцигские жаворонки и данцигскую золотую водку, или княжеская резиденция с богатым выбором вин как нельзя кстати похожи на чудесное поместье доктора, где тоже есть просторный винный погреб, драгоценней-

шая утварь и даже золотые и серебряные слитки. Поэтизация филистерского уюта отнюдь не отменяет возможной опасной победы вещей над глубокой и одаренной личностью: «Гофман изображает Бидермейер пронизанным сомнением: жива ли еще жизнь?» [7. С. 311].

Одним из типичнейших примеров влияния бидермейера становятся гофмановские описания сельского одноэтажного домика Проспера Альпануса, который при всей простоте архитектуры бережно хранит многие секреты. Об этом свидетельствуют чудесные фолианты доктора, разумные животные и даже мраморный пол, испещренный то ли прожилками, то ли магическими знаками. Пространство усадьбы загадочно, полно неразгаданных тайн и приоткрывает окно в мир природы: «Глядя на стены, казалось, что взор теряется в необозримых зеленых рощах и в цветочных долах с журчащими ручьями и родниками» [5. С. 185].

Отделенный от внешнего мира высокими решетчатыми воротами, этот локус рассматривается сквозь призму «двойной оптики», которая подпитывается у Гофмана принципом мифологического оборотничества. Так, фольклорное ядро животных метаморфоз канониссы и доктора – это тотемистические представления, которые прочно входят в арсенал волшебной сказки. Магическое противостояние феи и мага неспроста разрешается обывательски за чашечкой дымящегося кофе, традиционного домашнего ритуала, который приобретает особую важность в рамках культурного кода бидермейера.

В заключительной главе местоположение дома конкретизируется (всего в часе езды от Керепеса), отчего он как будто еще больше проникается бытом, материей: «идиллия, воплотившись в жизнь оборачивается вполне филистерским, мещанским уютом» [8. С. 57], «достигнутый Золотой век – век еды и кухонной утвари, век избытка хозяйственных благ, век “семейного счастья”»; гофмановский Золотой век подозрительно напоминает осуществленный идеал германских бюргеров» [9. С. 104].

Гофман нередко жонглирует в «Крошке Цахесе» различными просветительскими топосами, такими, например, как руссоистский мотив прогулки, погружающий индивида в состояние сладостной мечтательности. Этот мотив в новелле демонстрирует полярность взглядов возвышенно настроенного Бальтазара и прозаичного Фабиана с его намного более утилитарным подходом к природе.

Немецкий писатель прибегает и к популярной в XVIII столетии форме путевой заметки. Эта жанровая форма, которая придавала документальную точность даже воображаемым путешествиям, иронически перекодируется в высокопарном письме Птолемея Филадельфуса по обыкновению любопытных путешественников, принявших студентов Керепеса за некий неведомый народ.

В «Крошке Цахесе» сохраняется не только просветительская установка на диалог с потенциальным адресатом, но и чрезвычайно востребованная в век рационализма оппозиция «города» и «деревни». Если «Золотой горшок» фокусируется на городском пространстве, то в «Крошке Цахесе» в большей степени выражен идиллический компонент, связанный с деревенским укладом и его близостью к природе.

Деревня с чудесной рощей не случайно противопоставлена высоким башням большого города. Хох-Якобсхейм локализуется всего в нескольких сотнях шагов от ворот Керепеса, но сама этимология слова отчетливо указывает на близость к высшему миру. Об этом свидетельствует как «hoch» в составе топонима, так и «Heim», т.е. «отчий дом», который созвучен немецкому «Heimat», родина.

В противовес Керепесу именно в Хох-Якобсхейме романтический энтузиаст остро чувствует близость к миру эйдосов, своей первоначальной родине: «Мне словно чудится, что дома готовы обрушиться на мою голову, неописуемый страх гонит меня из города. Но здесь, здесь мою душу посещает сладостный покой. Лежа на траве, усеянной цветами, я всматриваюсь в беспредельную синеву неба, и надо мной, над ликующим лесом тянутся золотые облака, словно чудесные сны из далекого мира, полного блаженной отрады!» [5. С. 153].

Пространство рощи объединяет гофмановского энтузиаста и волшебников, обладающих ограниченной властью над природой в мире вещей. Фея Розабельверде, наделенная благотворной способностью оживлять даже иссохший пруттик, также с юности любит прогулки на лоне природы. И хотя прекрасная роща, которая окружала ее дворец, была вырублена с приходом Просвещения, ее власть по-прежнему усиливается в природных зонах. Так, именно в лесу фее удастся добиться от князя Пафнутия сохранения части своих волшебных артефактов, а волосы крошки Цахеса она расчесывает на скрытой от посторонних глаз садовой полянке.

Магия Проспера Альпануса также достигает своего максимума в лесу (например, когда тот успокаивает Бальтазара и референдаря Пульхера), но в особенности же в его поместье и чудесном парке, который его окружает. Лягушки-оборотни, единороги-пони и привратник-страус связывают этот парк со «старым добрым временем», когда границы между человеком и природой еще были легко проницаемы: «Неужто не узнаете вы этот парк, где вы так часто прогуливались и беседовали с дружественными духами, обитавшими в кустах, цветах, родниках? Этот парк я спас с помощью моей науки. Он и теперь все тот же, каким был во времена старика Деметрия» [5. С. 198].

Маленькое княжество Деметрия с ее замкнутым идиллическим пейзажем существует в прошлом, как бы не включенное в исторический процесс: «Начало истории сопровождается потерей этой сказочной бессобытийности (*«Geschichtlosigkeit»*)» [2. S. 220]. Страна Деметрия воплощает миф о «золотом веке» («потерянном рае»), о чем свидетельствует, в частности, ее теплый климат, который позволяет человеку получать плоды природы без особых усилий: «Окруженная горными хребтами, эта маленькая страна, с ее зелеными, благоухающими рощами, цветущими лугами, шумливыми потоками и весело журчащими родниками, уподоблялась – а особенно потому, что в ней вовсе не было городов, а лишь приветливые деревеньки да кое-где одинокие замки, – дивному, прекрасному саду, обитатели коего словно прогуливались в нем для собственной утехы, не ведая о тягостном бремени жизни» [5. С. 142].

Идиллическая традиция генетически связана с идеей «золотого века» (см. четвертую «Эклогу» Вергилия), но в «Крошке Цахесе» в отличие от «Золотого горшка» нет провиденциалистской надежды на повторение «старого доброго времени» для всего мироздания. Тем не менее отголоски «золотого века» все еще продолжают звучать в мире вещей, на что указывает идиллическая условность пейзажа: прохладная благоухающая роща, шепот кустов, мелодии ручьев, пение птиц, горное эхо и др. Описания природы у Гофмана нередко проникнуты рокайльной безмятежностью: «огненные радуги», «светящиеся золотые жуки», «пестрые нарядные бабочки» и т.п. как бы погружают героя в атмосферу галантного празднества.

Пейзаж в новелле, однако, отсылает не только к пасторальной традиции, но и субъективно ориентирован, представлен через призму индивидуального восприятия. Мистическое единство индивида с миром

ощутимо на пространственном уровне, что созвучно философским построениям Шеллинга, основывающимся на том, что неорганическая и органическая природа связаны одним и тем же началом. Воссоединение с Благом с помощью интеллектуального восхождения – важнейшая цель и для неоплатоников, которые видят родство Единого с нашей истинной природой.

Не случайно сразу после неудачи в доме Моша Терпина лесной пейзаж приобретает в сознании героя мрачные, почти анимистические очертания, порождая размышления о всеобщем страдании человека и природы: «Бальтазару казалось, будто в чудесных лесных голосах слышится безутешная жалоба природы, словно сам он должен раствориться в этой жалобе, словно все бытие его только чувство глубочайшего непреодолимого страдания. Сердце его разрывалось от скорби, и когда частые слезы застилали его глаза, чудилось, будто духи лесного ручья смотрят на него и простирают к нему из волн белоснежные руки, чтобы увлечь его в прохладную глубину» [5. С. 169].

Подобное субъективное индивидуальное освоение действительности генетически объединяет романтическую эстетику с неоплатонизмом. Философия неоплатоников оказывается удивительно созвучной солипсизму с его абсолютизацией Я и постоянной сосредоточенностью на субъекте. По точному замечанию М.М. Бахтина, «неоплатонизм – наиболее чистое, последовательно проведенное ценностное постижение человека и мира на основе чистого самопереживания: все – и вселенная, и бог, и другие люди – суть лишь я-для-себя, их суд о себе самих самый компетентный и последний, другой голоса не имеет; то же, что они являются еще и я-для-другого, случайно и несущественно и не порождает принципиально новой оценки» [10. С. 54–55].

Неоплатонизм дает ключ к трактовке мотива двоемирия, который неоднократно рассматривался в немецкой критике в солипсистском ключе (Т. Cramer, Л. Pikulik и др.). Мир повседневности и высший мир в этой системе координат являются лишь проекцией субъекта, предопределенные индивидуальным видением. Мир эйдосов является своеобразным шифром для поэта, задача которого «исследовать, а вернее предугадать, вновь ощутить это Царство» [2. С. 223]. В платоновской системе координат освободиться от чувственного знания

могут избранные, воспользовавшись интеллектуальным видением прекрасного, так называемой «интеллектуальной интуицией»¹.

«Истинный музыкант» способен приблизиться к миру Идей и осознать неразрывное единство человека и природы: «Я знаю, возлюбленный Бальтазар, – подчас тебе сдается, что ты понимаешь бормотание ручьев, шепот деревьев и будто пламенеющий закат ведет с тобой разумные речи. Да, мой Бальтазар, в эти мгновения ты и впрямь постигаешь чудесные голоса природы, ибо в твоей собственной душе возникает божественный звук, порожденный дивной гармонией сокровеннейших начал природы» [5. С. 205].

У Платона человеческая душа вынуждена вновь и вновь воплощаться в земном теле, что порождает анамнезис, ее тоску об изначальной родине. В «Крошке Цахесе» романтическое избраннычество оценивается Гофманом как некая гносеологическая чуткость, заставляющая энтузиаста «припоминать» истину: «Я люблю, – продолжал Проспер Альпанус, – я люблю юношей, у которых, подобно тебе, любезный Бальтазар, в чистом сердце заключено нетерпеливое стремление и любовь, в чьих душах находят отзвук те величественные аккорды, что доносятся из дальней, полной божественных чудес страны – моей родины» [5. С. 204].

В то же время природная среда открывает истинную суть вещей не только для энтузиаста, но и для людей самых разных гносеологических возможностей. По Платону, всякая человеческая душа по своей природе стремится к Благут. В неоплатонизме душа может направить свое внимание как к горнему, так и к нижнему миру, но окончательного отпадения души от Бога все-таки не происходит.

Это проливает свет на то, почему внезапное прозрение на лоне природы у Гофмана испытывают не только энтузиасты, но и филистеры. За городскими стенами скрипач Винченцо Сбюкка и рефендарий Пульхер рассказывают о своих досадных провалах, прозаичный Фабиан видит реальное лицо Цахеса, а убежденный естествоиспытатель Мош Терпин неожиданно для самого себя предполагает, что «он заключен в великолепный, пестрый, волшебный мир, словно в яйцо» [5. С. 227].

¹ Показательно, что этот термин встречается не только у Платона, но и впоследствии у неоплатоников, Фихте и Шеллинга.

Волшебные предметы также способны у Гофмана приоткрывать истину. Этой функцией обладают испанская трость с кристаллом (родственница волшебной палочки, впитывающей жизненную силу растения), круглое хрустальное зеркало и, наконец, лорнет, который не только помогает герою-жениху рассмотреть волосы антагониста во время обручения с Кандидой, но и открывает Мошу Терпину на похоронах Цахеса его настоящее лицо.

По Платону, тело является гробницей, тюрьмой для души, истинной родиной которой является мир Идей. В платоновской пещере человеческая душа не в состоянии узреть Истину и видит лишь тени истинных вещей («Государство»). У Плотина тело – грубая оболочка, которую душа приобретает при падении в материальный мир, поэтому оно затемняет восприятие высших ступеней прекрасного («Энеады»).

У Гофмана чувственное восприятие также несовершенно, что подтверждает мотив занавеса (покрывала), который фокусирует в новелле внимание на скрытом. Так, занавеси скрывают от посторонних глаз овальную комнату и чудесную библиотеку, покрывало, наброшенное на кристалл, и волшебное зеркало материализует мысленный облик возлюбленной, а за пеленой покрывала канониссы вполне можно разглядеть фею с крыльями стрекозы.

Идея Блага слабо различима в материальном мире, оттого-то поэтические опыты Бальтазара хоть и отражают «золотой век» природы, но во многом сближаются с романтическими штампами: «В сатирических сказках Гофмана происходит саморазрушение натурфилософских концепций, усвоенных романтизмом» [4. С. 199].

Очевидное несовершенство чистой идеи в мире вещей выражает даже страстное стремление Бальтазара к Кандиде, которое заставляет варварски вырезать инициалы возлюбленной прямо на деревьях: «чистойшая, сокровеннейшая любовь принимает во внешней жизни несколько шутовское обличье, что нужно приписать глубокой иронии, заложенной самой природой во все человеческие поступки» [5. С. 157].

Таким образом, пространственный мир «Крошки Цахеса» при всей бытовой конкретности восходит к платоновскому противопоставлению области чувственных вещей миру эйдосов. Гофман выстраивает в новелле не только традиционное вертикальное (Джиннистан – Керепес), но и горизонтальное двоемирие (Керепес – Хох-Якобсхейм).

Эта просветительская и гораццианская в своей основе оппозиция «города – деревни» выявляет разрыв органичной, естественной, природной жизни и городского, несовершенного, суетного мира.

Сентиментально-русоистский комплекс представлений также находит отражение в идеализации естественного природного ландшафта, который значительно способствует приближению человеческой души к миру эйдосов. Ценностные категории бидермейера, такие как тоска по «старым добрым временам» и родному краю, пересекаются в новелле с платоновской ностальгией по «золотому веку» и первоначальной родине. Постигание идеального мира, однако, отягощается несовершенством любого человеческого восприятия, которому Истина никогда не открывается на земле до конца.

Список источников

1. Benz R. Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung. Stuttgart : Reclam Verlag, 1956. 437 s.
2. E.T.A. Hoffmann: Leben, Werk, Wirkung. Berlin ; Boston : De Gruyter, 2012. 673 S.
3. Виткон-Менардо Г. Э.Т.А. Гофман, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. Челябинск : Урал LTD, 1999. 312 с.
4. Морозов А.А. Немецкая волшебнo-сатирическая сказка // Немецкие волшебнo-сатирические сказки. Л. : Наука, 1972. С. 155–201.
5. Гофман Э.Т.А. Новеллы. М. : Звонница-МГ, 2000. 352 с.
6. Gambino R. Das Feenland Dschinnistan: Ursprung und Fortleben eines literarischen Motivs // Prospero. Rivista di letteratura e culture straniere. Trieste : Edizioni Università di Trieste, 2022. Vol. XXVII. P. 105–125.
7. Сафрански Р. Гофман. М. : Молодая гвардия, 2005. 383 с.
8. Карельский А. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. М. : Советский писатель, 1990. 400 с.
9. Федоров Ф.П. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана // Художественный мир Э.Т.А. Гофмана. М. : Наука, 1982. С. 81–106.
10. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. 445 с.

References

1. Benz, R. (1956) *Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung*. Stuttgart: Reclam Verlag.
2. Kremer, D. (ed.) (2012) *E.T.A. Hoffmann: Leben, Werk, Wirkung*. Berlin, Boston: De Gruyter.

3. Wittkop-Ménardeau, G. (1999) *E.T.A. Gofman, sam svidetel'stvyuyushchiy o sebe i o svoey zhizni* [E.T.A. Hoffmann, Testifying About Himself and About His Life]. Translated from French. Chelyabinsk: Ural LTD.
4. Morozov, A.A. (1972) Nemetskaya volshebno-satiricheskaya skazka [German Magic-Satirical Fairy Tale]. In: *Nemetskie volshebno-satiricheskie skazki* [German Magic-Satirical Fairy Tales]. Leningrad: Nauka. pp. 155–201.
5. Hoffmann, E.T.A. (2000) *Novelly* [Novellas]. Moscow: Zvonitsa-MG.
6. Gambino, R. (2022) Das Feenland Dschinnistan: Ursprung und Fortleben eines lit-erarischen Motivs. *Prospero. Rivista di letteratura e culture straniere*. XXVII. pp. 105–125.
7. Safranski, R. (2005) *Gofman* [Hoffman]. Translated from German. Moscow: Molodaya gvardiya.
8. Karelskiy, A. (1990) *Ot geroya k cheloveku: Dva veka zapadnoevropeyskoy literatury* [From Hero to Man: Two Centuries of Western European Literature]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
9. Fedorov, F.P. (1982) Vremya i vechnost' v skazkakh i kaprichchio Gofmana [Time and Eternity in Hoffman's Tales and Capriccios]. In: Belza, I.F. et al. (eds) *Khudozhestvennyy mir E.T.A. Gofmana* [The Art World of E.T.A. Hoffmann]. Moscow: Nauka. pp. 81–106.
10. Bakhtin, M.M. (1986) *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow: Iskusstvo.

Информация об авторе:

Котариди Ю.Г. – канд. филол. наук, доцент кафедры зарубежной журналистики и литературы Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия). E-mail: a-a-s@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Yu.G. Kotaridi, Cand. Sci. (Philology), assistant professor, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: a-a-s@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 15.09.2024.

The article was accepted for publication 15.09.2024.

Научная статья

УДК 821.161.1 +82.091

doi: 10.17223/24099554/22/4

«Сам Верлен заговорил русским стихом»: «мера точности» в переводческой практике Федора Сологуба

Татьяна Владимировна Мисникевич

*Институт русской литературы РАН, Санкт-Петербург, Россия,
tamisnikevich@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена специфике переводческой практики одного из крупнейших русских поэтов-символистов Федора Сологуба; на примере творческой истории перевода стихотворения Поля Верлена «Dans l'interminable...» показано, как Сологуб-переводчик работал с оригиналом, в чем заключалась его «мера точности» и «вольности». Внимание уделено и откликам поэтов-современников, которые также обращались к переводам из Верлена и пытались оценить в своих рецензиях, кем прежде всего является Сологуб – поэтом или переводчиком.

Ключевые слова: русский символизм, Федор Сологуб, Поль Верлен, переводы

Для цитирования: Мисникевич Т.В. «Сам Верлен заговорил русским стихом»: «мера точности» в переводческой практике Федора Сологуба // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 45–61. doi: 10.17223/24099554/22/4

Original article

doi: 10.17223/24099554/22/4

“Verlaine himself spoke in Russian verse”: “A measure of accuracy” in Fyodor Sologub’s translations

Tatyana V. Misnikevich

*Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences,
Saint Petersburg, Russian Federation, tamisnikevich@yandex.ru*

Abstract. The article discusses the specificity of translation practice of the greatest Russian Symbolist poet Fyodor Sologub. The author uses one of Sologub’s first translations from Paul Verlaine, the poem “Dans l’interminable...” from the collection *Romances sans paroles*, as a case study to analyze the formation of Sologub-translator and show how he works with the source text by means of word-by-word translation and prose subscript, which is indicative of Sologub’s attention to every word of the source text and a thoughtful search for the most important meaning in this context. Sologub was extremely interested in Verlaine’s artistic world, primarily, his impressionistic sketches, where the environment, natural, and urban landscapes are extremely decompressed, and the images are ambivalent. The specificity of Verlaine’s poetics had already become the subject of attention in Russia in the early 1890s. In September, 1892, *Russkiy Vestnik* published an article by Zinaida Vengerova “Symbolist Poets in France”, which encouraged Sologub’s attention to Verlaine. The “measure of accuracy” in the translation (according to Mikhail L. Gasparov) is quite high: Sologub also strives for equirhythmia and preservation of the phonetic features of the source text. However, the analysis reveals some significant deviations in the translation, caused by Sologub’s desire not only to understand, but also to transcreate Verlaine’s poetry, giving a personal touch, which brings it closer to the “rendition.” As a result, with all the interesting findings, the translation loses the blurriness, ambivalence of images, the flickering of meaning and the main mood of sadness and calm, as well as the indirect presence of the lyrical hero, providing an outside view and observation. In translation, we see a clear description, more specific images and actions. It uses a verse meter, which is rare in Russian poetry – iambic dimeter, associated, on the one hand, with the tradition of comic poetry, and on the other hand, with the lyricism of “tragic anguish.” The author pays special attention to the critical responses of contemporary poets, who almost unanimously noted Sologub’s high skill as a translator of Verlaine’s poetry. It is important that they also turned to Verlaine’s works to develop and defend their own translation principles and, based on

them, tried to evaluate in their reviews whether Sologub was first and foremost a poet or a translator.

Keywords: Russian Symbolism, Fyodor Sologub, Paul Verlaine, translations

For citation: Misnikevich, T.V. (2024) “Verlaine himself spoke in Russian verse”: “A measure of accuracy” in Fyodor Sologub’s translations. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 22. pp. 45–61. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/22/4

Как известно, современники Федора Сологуба единодушно признали его мастерство как переводчика поэзии Поля Верлена. Публикация первого издания переводов, обозначенного поэтом как седьмая авторская книга стихов [1], вызвала значительное количество откликов и рецензий¹. Большинство рецензентов стремилось, в частности, оценить, кем прежде всего является в данном сборнике Сологуб – переводчиком или поэтом; соответственно, они, прямо или косвенно, касались проблемы «меры точности» переводов и, в целом отдавая должное мастерству Сологуба, далеко не всегда совпадали в своих мнениях.

Определенные расхождения существуют и в наиболее авторитетных, ставших классическими откликах современников Сологуба. Так, Иннокентий Анненский выдвинул на первый план Сологуба-переводчика: «...хорошо бы было сказать мне и о том, как он переводит. Но лучше, пожалуй, не надо. Пусть себе переводит стихи Верлена; это делает не Сологуб-поэт, а другой – внимательный и искусный переводчик» [3. С. 355]. Валерий Брюсов прихотливо объединил эти две ипостаси, отметив, что Сологубу «удалось некоторые стихи Верлена в буквальном смысле слова пересоздать на другом языке так, что они кажутся оригинальными произведениями русского поэта, оставаясь очень близки к французскому подлиннику» [4. С. 7–8]. Максимилиан Волошин уделил внимание теоретическому аспекту проблемы: «К стихотворным переводам нельзя никак предъявлять требования точности. Как читателю разобраться в том, что от поэта, что от его переводчика? Самое верное разрешение задачи – это то, которое ей дают французы: добросовестный гипсовый слепок в прозе. Он не дает

¹ Обзор откликов современников и их оценку см. также: [2. С. 140–147].

благоуханий цветущего стиха, но он дает точность. Только чудом перевоплощения стихотворный перевод может быть хорош» [5. С. 441]; критик определил переводы Сологуба из Верлена как «осуществленное чудо», позволившее «передать в русском стихе *голос* Верлена» [5. С. 441].

Звуковую точность переводов Сологуба при утверждении, что «внешность» стихотворения «может быть передана точнее», уловил в пропущенном по типографской оплошности фрагменте рецензии и Юрий Верховский¹.

С отзывами современников, которым априори были близки эстетические установки Сологуба и его творческие поиски, контрастирует отзыв рецензента «Русского богатства»; он отметил «сходство между Верленом и Сологубом», но сделал вывод о его переводческой несостоятельности, связанной в том числе и со стремлением к буквализму: «Сологуб не может быть переводчиком, даже близкого ему Верлена: он слишком поглощен своим я, чтобы приспособляться к чужому. Выражая себя, он смел; в переводах он робок, ищет точности буквы и теряет точность духа» [7. С. 176].

Данную мысль впоследствии отчасти повторил Георгий Шенгели: «У Сологуба – досаднейшие промахи в понимании как поэтического смысла, так и образов и даже выражений оригинала, не говоря уже о неприятной игривости и умильности тона» [8. С. 22].

В позднейшей исследовательской литературе уже неоднократно реконструировались основные принципы работы Сологуба с текстами Верлена и описывались его переводческие находки и «потери», которые нередко также являлись находками: они приносили в исходный текст новые образные и стилистические оттенки и позволяли донести до читателя его не всегда очевидный смысл [2; 9. С. 69–70; 10–13]. Внимание было уделено и авторским подстрочникам Сологуба, позволяющим объективно оценить, в чем состояла «мера точности» переводчика и в чем заключались дополнения поэта [14]. Остановимся

¹ Верховский отметил: «...не гораздо ли важнее звучащая в этих переводах музыка Верлена? Поэт, в том своем аспекте, который он явил переводчику, предстает перед нами во всей непринужденной ясности и тонкой простоте оригинала»; текст рецензии опубликован в газете «Речь» (1908. № 51. 29 февраля), рукописную вставку см: [6. Л. 9]; цит. по: [2. С. 145].

подробнее на сопровождаемом подстрочником переводе стихотворения «Dans l'interminable...», поскольку творческая история именно этого перевода может послужить ярким подтверждением того, что колебания в оценке точности / вольности переводов Сологуба и их качества возникли не случайно¹.

Привлекшее внимание Сологуба стихотворение входит в сборник Верлена «Romances sans paroles» («Романсы без слов», 1871) и является восьмым стихотворением первого его цикла «Ariettes oubliées» («Забытые ариетты»). В статье, впервые подробно познакомившей русского читателя с поэзией французских модернистов, Зинаида Венгерова так охарактеризовала сборник: «“Romances sans paroles” – дневник путешественника: мимолетные впечатления и ощущения в своем бесконечном разнообразии запечатлеваются в душе поэта, наполняя ее глубокой тоской воспоминаний и несбыточных надежд. Поэт жаждет вечности и неземной красоты, а все, что он видит, – символы праха и разрушения. Отсюда особое душевное настроение неопределенных страданий, тревоги и смутных ожиданий» [16. С. 123]. Такое «душевное настроение» очевидно прослеживается в стихотворении «Dans l'interminable...». Приведем его текст на языке оригинала:

Dans l'interminable
Ennui de la plaine
La neige incertaine
Luit comme du sable.

Le ciel est de cuivre
Sans lueur aucune
On croirait voir vivre
Et mourir la lune.

Comme des nuées
Flottent gris les chênes
Des forêts prochaines
Parmi les buées.

¹ Ранее мы рассматривали в данном аспекте творческую историю стихотворения «La fuite est verdâtre et rose...»; см.: [15].

Le ciel est de cuivre
Sans leur aucune.
On croirait voir vivre
Et mourir la lune.

Corneille pousive
Et vous, les loups maigres,
Par ces bises aigres
Quoi donc vous arrive?

Dans l'interminable
Ennui de la plaine
La neige incertaine
Luit comme du sable [17. P. 14–15]¹.

В стихотворении можно обнаружить все основные черты классической импрессионистической зарисовки, в которой поэт описывает те или иные элементы пейзажа через внешнее восприятие (лирическое «я», как в данном случае, нередко отсутствует)². Ощущение тоски, тревоги передано через неустойчивость картин, мелькающих перед глазами героя: снег, который может исчезнуть в любой момент, напоминающие тучи дубы, видимые сквозь туман / испарения, «медное» небо с то появляющейся, то исчезающей луной. Мир природы наделен чувствами и настроениями автора: равнина исполнена бесконечной тоски, луна находится на грани жизни и смерти, дубы пребывают навеселе, измученные ворона и волки вот-вот столкнутся с беспощадной зимой.

Вполне закономерно, что такого рода тексты отличаются смысловой и образной концентрацией и перенасыщенностью, и Сологуб, плотно приступая к работе над переводами из Верлена, взял на себя заведомо трудную задачу – включить в сферу своего внимания именно

¹ Экземпляр издания сохранился в составе личной библиотеки Сологуба; см.: [18. С. 454].

² Зинаида Венгерова, представляя русскому читателю особенности поэтики стихотворных произведений французских модернистов, отметила, что именно Верлен, наряду со Стефаном Малларме, «смогли создать новый вид поэзии, которая воссоздает поэтические образы в душе читателя, не описывая их, а лишь намечая впечатления, полученные самим поэтом» [16. С. 120].

тексты импрессионистического характера. Брюсов, впервые осуществивший полнотекстовый перевод «Романсов без слов», во вступительной заметке к своему изданию обозначил сложности, с которыми неизбежно сталкивается переводчик шедевров Верлена: «Он невольно становится комментатором и вместе с тем знает, что, изменяя хотя одно слово, заменяет бриллиант стразою» [19. С. 2]. Позже, с учетом многолетнего переводческого опыта, он конкретизировал свой тезис: «Особенность этого метода состоит в том, что поэт не стремится нарисовать связную картину или рассказать последовательно события: он просто дает ряд образов, один за другим, соответственно тому, как они являлись пред его взором или сознанием, предоставляя читателю самому объединить их в целое. Он как бы накладывает краски, одну после другой, предоставляя им смешаться в восприятии зрителя. Переводчику следовало перенять этот метод и ни в коем случае не доделывать того, что автором было преднамеренно оставлено неоконченным, иначе был бы нарушен сам характер произведения» [4. С. 10–11].

Свидетельством пристального внимания Сологуба-переводчика к каждому слову оригинала служат его авторские подстрочники, в том числе и подстрочник к стихотворению «Dans l'interminable...». Подстрочник, прозаический «полуфабрикат» перевода и непосредственно перевод расположены в рабочей тетради стихотворений Сологуба 1892–1894 гг. в едином хронологическом ряду с оригинальными произведениями, датированы 26 марта 1893 г.¹ Это третий по счету подстрочник, подготовленный Сологубом при работе над переводами из Верлена. Приведем его текст (полужирным шрифтом выделены слова, знаменательные и служебные, в дальнейшем использованные Сологубом в прозаическом и стихотворном переводе):

В бесконечной // Скуке (грусть, **тоска**) равнины
Снег ненадежный (непостоянный, сомнительный)
Светится (сиять, **блистать**) как из **песку** (хрящ).
Небо из меди // Без [никакого] [слабого] блеска (свет, мерцание, отблеск)

¹ См.: [20. Л. 346–346 об.]. В единице хранения представлено большинство материалов к переводам из Верлена в архиве Сологуба – автографы, авторизованные машинописи, авторизованные печатные тексты.

Поверили бы (думать) что видят (смотреть, наблюдать) жить (быть в живых) // **и умирать луну.**

Как тучи (гроза, множество) // плывут (плавать, развеваться, колебаться) навеселе (серый, седой) **дубы**

Лесов (дубрав) ближних (будущий) // между (меж) щелоков [vi]

Небо из меди etc.

Ворона одышливая // **и** вы худые (сухощавый, **тонкий**) **волки**

В (сквозь) эти **зимы** (северный ветер) противные (досадный, язвительный, грубый) // что (как) же вас приводит [случиться, прибыть, приехать, достигать)?

В бесконечной etc [20. Л. 346 об.].

Очевидно, что Сологуб, составляя подстрочник, пользовался словарем; вероятно, это был «Полный французско-русский словарь», составленный Николаем Петровичем Макаровым. Впервые этот словарь был издан в 1870 г. и на протяжении многих лет постоянно переиздавался с исправлениями и дополнениями¹. По своему характеру подстрочник является скорее пословным переводом, к некоторым словам выписано максимальное число вариантов значений. В ходе дальнейшего отбора был сформирован связный прозаический текст:

В бесконечной **тоске** равнины **ненадежный снег** сияет как из **песку**. Медное небо без всякого блеска; можно поверить, что видишь, как живет **и умирает луна. Как** тучи, плывут **навеселе** в щелoke **дубы** ближних **дубрав**. Медное etc. Одышливая **ворона и** вы, **тощие волки**, что-то случается с вами в эти грубые **зимы? В** бесконечной etc. [20. Л. 346 об.].

Результатом следующего этапа работы стал текст перевода, представленный беловым автографом:

В полях кругом
В тоске безбрежной
Снег ненадежный
Блестит песком.

Как пыль металла,
Лазурь тускла.
Луна блуждала,
И умерла.

¹ В составе личной библиотеки Сологуба сохранился экземпляр издания данного словаря: [21]; см.: [18. С. 475].

Дрожат, **как спяна**,
В **дубраве** той
Дубы толпой
Среди тумана.

Как пыль металла,
Лазурь тускла.
Луна блуждала,
И умерла.

О, **ворон** жадный
И **тощий волк**,
Что ждет ваш полк
Зимой нещадной?

В полях крутом
В тоске безбрежной
Снег ненадежный
Блестит песком¹.

Попытаемся разобраться, что Сологуб сохранил в своем переводе, что заменил и в чем явился «комментатором». Из 127 слов (знаменательных и служебных) пословного перевода в прозаическом переводе использовано 61, в стихотворном – 23. Воспользуемся условным подсчетом «меры точности» по методологии М.Л. Гаспарова [23]. В переводе сохранено 19 знаменательных слов: в тоске, снег, ненадежный, блестит, песком, луна, умерла – все эти слова повторяются дважды (спяна, дубы, тощий, волк, зимой), заменено разнокоренными синонимами 10 слов: равнины – в полях, бесконечной – безбрежной, медное – металла, небо – лазурь, живет – блуждала, плывут – дрожат, в щелоче – среди тумана, одышливая – жадный, случается – ждет, грубые – нещадной, однокоренным синонимом одно слово – ворона – ворон, опущено одно слово – ближних, добавлено 5 слов: кругом (дважды), пыль (дважды), толпой. Таким образом, показатель формальной точности перевода – 19:44 составляет 43%, вольности – 5:44 – 11%.

В переводе сохранены почти все существительные, относящиеся к пейзажу и его составляющим: снег, песок, луна, дубы, дубрава, ворон

¹ Печ. по: [1. С. 88; 22. С. 104]. Тексты публикаций соответствуют верхнему слою автографа.

(в подстрочнике и оригинале ворона), волк, зима, настроению: тоска; эпитеты: ненадежный, тощий; глаголы: умереть, блистать, умирать. Таким образом, сюжет стихотворения и его образно-мотивный строй воспроизведены вполне точно. Разберемся, в чем же состоят принципиальные отличия оригинального и переводного текстов и почему по ряду позиций данный перевод является вольным и отчасти приближается к стихотворению «на мотив»

В первых двух строфах оригинала – сложная метафора «бесконечной тоски», поглощающей лишенный твердой опоры мир: зыбким, по своим свойствам, является песок, еще более эфемерным – готовый растаять в любой момент и снег; его блеск красив, но ненадежен. Ощущение тоски усиливает образ медного неба, из-за темноты которого можно только предположить мелькание луны. Эти строфы далее повторяются в обратном порядке: первая как шестая, заключительная, вторая как четвертая. Третья и пятая строфы дополняют их образно-мотивный ряд и углубляют семантику. По предположению автора комментариев к изданию переводов из Верлена в серии «Литературные памятники» И.В. Булатовского, строки «La neige incertaine / Luit comme du sable» являются перевернутым клише «le sable est blanc comme neige» (песок, белый, как снег) [24. С. 578]. Возможно, автору было важно не время года как таковое, а символы преходящего и исчезающего (обратим также внимание, что цикл «Забытые ариетты» был создан в мае – июне 1872 г.).

В переводе Сологуба зима очерчена более конкретно; можно предположить тонкую игру с оригиналом Верлена и образным строем русской «зимней» лирики (например, в стихотворениях Фета «Чудная картина...»: «Белая равнина, / Полная луна, / Свет небес высоких / И блестящий снег»; Пушкина «Бесы»: «Невидимкою луна / Освещает снег летучий; / Мутно небо, ночь мутна. <...> Страшно, страшно поневоле / Среди неведомых равнин! <...> В поле бес нас водит, видно», «что-то слышится родное» и «Зимняя дорога»: «Сквозь волнистые туманы / Пробирается луна, / На печальные поляны / Льет печальный свет она»¹).

¹ Подобную переключку отметил в переводах Сологуба Волошин: «И не странно ли, что в этом новом голосе иноземного поэта, присоединившегося теперь к хорам голосов русской лирики, звучит нечто бесконечно знакомое, близкое, как будто этот голос уже звучал в русском стихе пушкинской школы? Это

Прослеживаются и тщательно продуманные отступления от оригинала / подстрочника: темно-красная тяжелая медь заменяется на легкую «пыль» условного «металла»: возможно, Сологуб отсылает к значению слова «cuivre» в словосочетании «cuivre gris argentifère» – блеклая руда, белая серебряная руда, оправдывающему оксюморон «тусклая лазурь» и значимый для поэта мотив «пыли». Любопытно, что Сологуб – едва ли не единственный переводчик, который выбрал для слова «gris» не основное значение «серый / тусклый», а разговорное «навеселе / спьяна / под хмельком», тем самым «сохранив» замененный на туман «биёе» «щелок / хлебный пар» – возможный источник опьянения; эпитет «тусклый» переместился в описание неба.

Еще одно важное отступление – замена в пятой строфе «одышливой вороны» (в оригинале / подстрочнике контрастирующей с «тощим волком») на «жадного ворона», который закономерно составляет с волком агрессивное и опасное объединение – полк. Очевидно, ворон и волк служат фоном к мотиву смерти во второй и четвертой строфах¹.

Однако при всех интересных находках в переводе исчезают размытость, амбивалентность образов, смысловое мерцание и основное настроение – грусти и спокойствия², а также опосредованное присутствие лирического героя, обеспечивающее взгляд со стороны и наблюдение³. В переводе мы видим четкую картину, описание, гораздо более конкретные образы и действия, остается монотонность, но тоска захватывает все пространство, грусть сменяется тревогой.

признак глубокой ясности и чистоты стиля, найденного Сологубом при этом чудесном перевоплощении» [5. С. 442].

¹ Трактовку данной замены см. также: [10. С. 76–77].

² В статье А. Усова «Несколько слов о декадентах (Бодлэр, Верлен, Маллармэ, Рембо)» образцом «тихой грусти» названо стихотворение Верлена «L'ombre des arbres dans la rivière embrumée...», также входящее в цикл «Ariettes oubliées»; см.: [25. С. 202]; 3. Венгерова в статье, написанной в связи со смертью Верлена, отметила в «Романах без слов» и, в частности, в стихотворении «Dans l'interminable...» «тихую поэзию интимных настроений»: «Верлен отразил в них близость человеческой души к тихим голосам природы, к бессознательной жизни трав и вод, в импрессионистических картинках, в описаниях города под дождем, или закрытой снегом равнины, “блестящим как песок”» [26. С. 283].

³ Подобные изменения наблюдаются также в различных вариантах сологубовского перевода стихотворения Верлена «Le ciel est, par-dessus le toit...»; подробнее см.: [25].

Кроме того, Сологуб для передачи редкого во французской поэзии пятисложника со сплошной женской рифмовкой, создающего впечатление монотонности¹, выбрал в переводе также редкий в русской поэзии стихотворный размер – двустопный ямб, с различным чередованием мужских и женских рифм: МЖЖМ – 1-я, 6-я строфы, ЖМЖМ – 2-я, 4-я строфы, ЖММЖ – 3-я, 5-я строфы. Как отметил М.Л. Гаспаров, основная сфера применения данного размера – шуточные и «легкие» стихи (у Языкова, Мятлева, Пушкина, Лермонтова, Боратынского), ее преодоление отмечается только у Полежаева: легкость преобразуется в «трагический надрыв»². Данное преодоление прослеживается и в переводе Сологуба.

Важно, что поэт сумел добиться эквиритмии – как и у Верлена, вся строфа укладывается в одно предложение и рифмуются четыре слова из восьми – и стремился к сохранению звуковой организации оригинала.

Возможно, именно сохранение «голоса» Верлена побудило Волошина признать перевод стихотворения «*Dans l'interminable...*», наряду с переводом стихотворения «*Il pleure dans mon coeur...*», образцом переводческой точности; критик восторженно отметил: «Не чувствуется ли в этих строфах, взятых почти случайно, именно того интимного оттенка голоса, который дает Верлену совсем особое положение среди поэтов XIX века? Кажется, сам Верлен заговорил русским стихом, так непринужденно, просто и капризно звучит он. Стихи приведенные повторяют подлинник с точностью буквальную. Но даже там, где нет ее и не переданы все оттенки подлинника, там нет желания останавливаться и придирается: так это хорошо само по себе, так похоже на Верлена» [5. С. 442]³.

Однако не исключено, что именно творческое переосмысление Верлена Сологуба, сопровождавшееся значительным привнесением

¹ Подробнее см.: [2. С. 153].

² В качестве примеров Гаспаров приводит стихотворения Полежаева «Песнь погибающего пловца» (1832) («Все чернее / Свод надзвездный; / Все страшнее / Воют бездны; / Ветр свистит, / Гром гремит») и «Провидение» (1828); см.: [26. С. 113].

³ Брюсов также отмечал, что при переводе импрессионистических зарисовок Верлена «скорее можно было пожертвовать точностью образа, чем певучестью стиха» [4. С. 11].

«своего»), как в переводе стихотворения «Dans l'interminable...», давали основание для двойственной трактовки «точности» соловубовских переводов в отзыве Брюсова и для негативной их оценки в рецензии «Русского богатства», завершающейся приговором: «Ни любовь к Верлену, ни то, что называют конгениальностью, не помешали Сологубу передать порывистую лирику “бедного Лелиана” с неожиданной прозаичностью. <...> лишь немногие из этих скорбных впечатлений большой души сохранили в русском переводе некоторое подобие воздушности и мягкости Верлена: все сухо, категорично, без вдохновения. Заветы Верлена, с такой гениальностью выраженные в его лирической эстетике, попорчены в этой попытке передать его на языке, который, конечно, нельзя считать неспособным к выражению тончайших переживаний человеческого чувства и человеческой мысли» [7. С. 176].

Сологуб, по своему собственному признанию, «переводил Верлена, ничем внешним к тому не побуждаемый» [1. С. 7]. Поэзия Сологуба в целом, по справедливому утверждению В.Е. Багно, «ни в коей мере не развивалась “под знаком Верлена”» [2. С. 163], но погружение в лирику Верлена помогло Сологубу, прежде всего в период становления, обрести «свой» голос.

Список источников

1. Верлен П. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом. СПб. : Факелы, 1908. 89 с.
2. Багно В.Е. Федор Сологуб – переводчик французских символистов // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы. Л. : Наука, 1991. С. 129–172.
3. Анненский И. Книги отражений. М. : Наука, 1979. 679 с.
4. Брюсов В. От переводчика // Верлен П. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова. М. : Скорпион, 1911. С. 7–13.
5. Волошин М. Лики творчества. Л. : Наука, 1988. 862 с.
6. Альбом с рецензиями на книги стихов Ф. Сологуба // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. № 17.
7. Б. п. Федор Сологуб. Истлевающие личины. Книга рассказов. Книгоиздательство «Гриф». М., 1907. Ц. 1 р. Стр. 108. Поль Верлен. Стихи избранные и переведенные Федором Сологубом. Издательство «Факелы». СПб. 1908. Стр. 91. Ц. 90 к. // Русское богатство. 1907. № 12. С. 175–177.
8. Верлен П. Избранное из его восьми книг, а также юношеских и посмертно изданных стихов, в переводе с предисловием и примечаниями Георгия Шенгели. М. : Московский рабочий, 1996. 240 с.

9. Дикман М.И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. Л. : Советский писатель, 1979. С. 5–73.
10. Стрельникова А.Б. Ф. Сологуб – переводчик поэзии П. Верлена. Томск : Изд-во ТПУ, 2010. 179 с.
11. Мисникевич Т.В. «На мотив Верлена»: перевод vs. оригинал // Текстологический временник: Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. М. : ИМЛИ РАН, 2012. Вып. 2. С. 241–261.
12. Мисникевич Т.В. «Основной» текст и вариант как проблема перевода («L'ombre des arbres dans la rivière embrumée...») в творческом диалоге Федора Сологуба и Поля Верлена // Русская литература. 2015. № 4. С. 116–127.
13. Мисникевич Т.В. «Избранные» и «выбранные» стихи: к вопросу о композиционных принципах и составе книг переводов Ф.К. Сологуба из Поля Верлена // Русская литература. 2023. № 4. С. 64–72.
14. Багно В.Е., Мисникевич Т.В. Верлен в подстрочниках и Верлен в переводе: творческая лаборатория Федора Сологуба // *Studia Litterarum*. 2020. Т. 5, № 3. С. 358–377.
15. Мисникевич Т.В. «В буквальном смысле слова пересоздать на другом языке»: к вопросу о специфике переводческой манеры Федора Сологуба // Русская литература. 2021. № 4. С. 123–129.
16. Венгерова З. Поэты-символисты во Франции // Вестник Европы. 1892. № 9. С. 115–143.
17. Verlaine P. Romances sans paroles. Édition nouvelle. Paris: Leon Vanier, 1891. 124 p.
18. Шаталина Н.Н. Библиотека Ф. Сологуба (Материалы к описанию) // Неизданный Федор Сологуб. М. : Новое литературное обозрение, 1997. С. 435–571.
19. Брюсов В. Вступительная заметка // Верлен П. Романы без слов / Перевод Валерия Брюсова. М. : Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1894. С. 2–3.
20. Сологуб Ф. Стихотворения. Переводы из Поля Верлена. Отдельные листы рукописей, машинописей, печатные // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 38.
21. Полный французско-русский словарь / сост. Н.П. Макаров. 12-е изд. СПб. : изд. Н.П. Макарова, 1906. 1150 с.
22. Верлен П. Стихи, выбранные и переведенные Федором Сологубом. Пг. ; М. : Петроград, 1923. 112 с.
23. Гаспаров М.Л. Подстрочник и мера точности // Гаспаров М.Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. М. : Азбука, 2001. С. 361–372.
24. Верлен П. Стихотворения : в 2 т. СПб. : Наука, 2014. Т. 1. 776 с.
25. Усов А. Несколько слов о декадентах (Бодлэр, Верлэн, Маллармэ, Рембо) // Северный вестник. 1893. № 8. Отд. I. С. 191–205.
26. Венгерова З. Поль Верлэн // Северный вестник. 1896. № 2. Отд. I. С. 271–287.
27. Мисникевич Т.В. «Первый» или «неудачный»: о роли перевода стихотворения Поля Верлена «Le ciel est, par-dessus le toit...» в творческой биографии Федора Сологуба // Русская литература. 2020. № 4. С. 234–240.
28. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М. : Наука, 1984. 322 с.

References

1. Verlaine, P. (1908) *Stikhi, izbrannye i perevedennye Fedorom Sologubom* [Poems, selected and translated by Fyodor Sologub]. St. Petersburg: Fakely.
2. Bagno, V.E. (1991) Fedor Sologub – perevodchik frantsuzskikh simvolistov [Fyodor Sologub – translator of French symbolists]. 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. 129–172.
3. Annenskiy, I. (1979) *Knigi otrazheniy* [Books of Reflections]. Moscow: Nauka.
4. Bryusov, V. (1911) Ot perevodchika [From the translator]. In: Verlaine, P. *Sobranie stikhov v perevode Valeriya Bryusova* [Collection of poems translated by Valery Bryusov]. Translated from French. Moscow: Skorpion. pp. 7–13.
5. Voloshin, M. (1988) *Liki tvorchestva* [Faces of Creativity]. Leningrad: Nauka.
6. The Institute of Russian Literature and Art, Manuscript Department. (n.d.) *Al'bom s retsenziyami na knigi stikhov F. Sologuba* [Album with reviews of F. Sologub's poetry collections]. Fund 289. List 6. File 17.
7. Anon. (1907) [V r.] Fedor Sologub. Istlevayushchie lichiny. Kniga rasskazov. Knigoizdatel'stvo "Grif". Moskva. 1907. Ts. 1 r. Str. 108. Pol' Verlen. Stikhi izbrannye i pe-revedennye Fedorom Sologubom. Izdatel'stvo "Fakely". SPb. 1908. Str. 91. Ts. 90 k. [[Reviews] Fyodor Sologub. Decaying Masks. Book of Stories. Moscow: Grif, 1907. p. 108. Paul Verlaine. Poems selected and translated by Fyodor Sologub. St. Petersburg: Fakely. p. 91]. *Russkoe bogatstvo*. 12. pp. 175–177.
8. Verlaine, P. (1996) *Izbrannoe iz ego vos'mi knig, a takzhe yunosheskikh i posmertno izdannykh stikhov, v perevode s predisloviem i primechaniyami Georgiya Shengeli* [Selected works from his eight books, as well as early and posthumously published poems, translated with a preface and notes by Georgy Shengeli]. Moscow: Moskovskiy rabochiy.
9. Dikman, M.I. (1979) Poeticheskoe tvorchestvo Fedora Sologuba [Poetic creativity of Fyodor Sologub]. In: Sologub, F. *Stikhotvoreniya* [Poems]. Leningrad: Sovetskii pisatel'. pp. 5–73.
10. Strelnikova, A.B. (2010) *F. Sologub – perevodchik poezii P. Verlana* [Fyodor Sologub is a translator of Paul Verlaine's poetry]. Tomsk: Tomsk Polytechnic University.
11. Misnikevich, T.V. (2012) "Na motiv Verlana": perevod vs. original ["On the motive of Verlaine": translation vs. original]. In: Kornienko, N.V. (ed.) *Tekstologicheskii vremennik: Russkaya literatura XX veka: Voprosy tekstologii i istochnikovedeniya* [Textual vremennik: Russian literature of the 20th century: Questions of textual criticism and source data]. Vol. 2. Moscow: IWL RAS. pp. 241–261.
12. Misnikevich, T.V. (2015) "Osnovnoy" tekst i variant kak problema perevoda ("L'ombre des arbres dans la rivière embrumée..." v tvorcheskom dialoge Fedora Sologuba i Polya Verlana) ["The main" text and the version as a translation problem

(“L’ombre des arbres dans la rivière embrumée...” in the creative dialogue of Fyodor Solohub and Paul Verlaine)]. *Russkaya literatura*. 4. pp. 116–127.

13. Misnikovich, T.V. (2023) “Selected” and “chosen” poems: Concerning the compositional principles and content of F.K. Sologub’s books of translations from Paul Verlaine. *Russkaya literatura*. 4. pp. 64–72. (In Russian).

14. Bagno, V.E. & Misnikovich, T.V. (2020) Verlen v podstrochnikakh i Verlen v perevode: tvorcheskaya laboratoriya Fedora Sologuba [Verlaine in interlinear translations and Verlaine in translation: Fyodor Sologub’s Creative Laboratory]. *Studia Litterarum*. 5(3). pp. 358–377.

15. Misnikovich, T.V. (2021) “V bukvall’nom smysle slova peresozdat’ na drugom yazyke”: k voprosu o spetsifike perevodcheskoy manery Fedora Sologuba [“Literally recreate in another language”: On the specificity of Fyodor Sologub’s translation manner]. *Russkaya literatura*. 4. pp. 123–129. doi: 10.31860/0131-6095-2021-4-123-129

16. Vengerova, Z. (1892) Poety-simvolisty vo Frantsii [Symbolist poets in France]. *Vestnik Evropy*. 9. pp. 115–143.

17. Verlaine, P. (1891) *Romances sans paroles*. Édition nouvelle. Paris: Leon Vanier.

18. Shatalina, N.N. (1997) Biblioteka F. Sologuba (Materialy k opisaniyu) [F. Sologub’s library (Materials for the description)]. In: Lavrov, A.V. & Pavlova, M.M. (eds) *Neizdannyy Fedor Sologub* [Unpublished Fyodor Sologub]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 435–571.

19. Bryusov, V. (1894) Vstupitel’naya zametka [Introduction]. In: Verlaine, P. *Romansy bez slov* [Romances without Words]. Translated by V. Bryusov. Moscow: Tip. E. Lissnera i Yu. Romana. pp. 2–3.

20. Sologub, F. (n.d.) *Stikhotvoreniya. Perevody iz Poly Verlaine. Otdel’nye listy rukopisey, mashinopisey, pechatnye* [Poems. Translations from Paul Verlaine. Separate sheets of manuscripts, typescripts, printed sheets]. IRLI. Fund 289. List 1. File 38.

21. Makarov, N.P. (1906) *Polnyy frantsuzsko-russkiy slovar’* [Complete French-Russian Dictionary]. 12th ed. St. Petersburg: N.P. Makarov.

22. Verlaine, P. (1923) *Stikhi, vybrannye i perevedennyye Fedorom Sologubom* [Poems Selected and Translated by Fyodor Sologub]. Petrograd; Moscow: Petrograd.

23. Gasparov, M.L. (2001) *O russkoy poezii. Analizy. Interpretatsii. Kharakteristiki* [About Russian poetry. Analyzes. Interpretations. Characteristics]. Moscow: Azbuka. pp. 361–372.

24. Verlaine, P. (2014) *Stikhotvoreniya: v 2 t.* [Poems: in 2 vols]. Translated from French. Vol. 1. St. Petersburg: Nauka.

25. Usov, A. (1893) Neskol’ko slov o dekadentakh. (Bodler, Verlen, Mallarmé, Rembo) [A few words about the decadents. (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud)]. *Severnyy vestnik*. 8. pp. 191–205.

26. Vengerova, Z. (1896) Pol’ Verlen [Paul Verlaine]. *Severnyy vestnik*. 2. pp. 271–287.

27. Misnikevich, T.V. (2020) “Pervyy” ili “neudachnyy”: o roli perevoda stikhotvoreniya Polya Verlana “Le ciel est, par-dessus le toit...” v tvorcheskoy biografii Fedora Sologuba [“First” or “unsuccessful”: on the role of the translation of Paul Verlaine’s poem “Le ciel est, par-dessus le toit...” in the creative biography of Fyodor Sologub]. *Russkaya literatura*. 4. pp. 234–240.

26. Gasparov, M.L. (1984) *Ocherk istorii russkogo stikha* [Essay on the History of Russian Verse]. Moscow: Nauka.

Информация об авторе:

Мисникевич Т.В. – канд. филол. наук, старший научный сотрудник Института русской литературы Российской академии наук (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: tamisnikevich@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

T.V. Misnikevich, Cand. Sci. (Philology), senior researcher, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: tamisnikevich@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 10.09.2024.

The article was accepted for publication 10.09.2024.

Научная статья
УДК 82.091+821.111+821.581
doi: 10.17223/24099554/22/5

Литературная фелинистика: Восток–Запад (на материале произведений «Записки о Кошачьем городе» Лао Шэ и «Популярная наука о кошках, написанная Старым Опоссумом» Т.С. Элиота)

*Яна Евгеньевна Андреева¹
Кристина Михайловна Маршания²*

^{1, 2} Тюменский государственный университет, Тюмень, Россия

¹ y.e.andreeva@utmn.ru

² k.m.marshaniya@utmn.ru

Аннотация. Сопоставляются фелинные образы в романе Лао Шэ «Записки о Кошачьем городе» и книге стихов Т.С. Элиота «Популярная наука о кошках, написанная Старым Опоссумом». Рассматриваются истоки формирования образа кота / кошки в китайской и английской литературе. При расхождении, связанных с большей остротой изображаемых социально-нравственных проблем у Лао Шэ, оба художественных текста связывает то, что представленные в них антропоморфные фелинные образы репрезентируют социально-политическую и культурную ситуацию в Китае и Англии 1930-х гг.

Ключевые слова: Лао Шэ, Т.С. Элиот, кошки в литературе, фелинистика, антропоморфизм

Для цитирования: Андреева Я.Е., Маршания К.М. Литературная фелинистика: Восток–Запад (на материале произведений «Записки о Кошачьем городе» Лао Шэ и «Популярная наука о кошках, написанная Старым Опоссумом» Т.С. Элиота) // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 62–87. doi: 10.17223/24099554/22/5

Original article

doi: 10.17223/24099554/22/5

Literary felinistics: East–West (*Cat Country* by Lao She and *Old Possum's Book of Practical Cats* by Thomas Stearns Eliot)

Yana E. Andreeva¹

Kristina M. Marshaniya²

^{1, 2} University of Tyumen, Tyumen, Russian Federation

¹ y.e.andreeva@utmn.ru

² k.m.marshaniya@utmn.ru

Abstract. The article presents a comparative analysis of feline images in the novel *Cat Country* by Lao She and the book of verses *Old Possum's Book of Practical Cats* by Thomas Stearns Eliot. Lao She and T.S. Eliot created their works in the 1930s, which was a favorable period for artistic understanding of the interaction between nature, animals, and humans. The age of key social changes as well as the influence of the evolution theory often made fiction writers turn to anthropomorphic characters to portray the contemporaries. The writers under analysis represent human types using feline images, which have been ambiguously interpreted in Chinese and English cultures for centuries. Western literature traditionally depicted cats as principal book characters, as distinct from Chinese literature. *Cat Country* is by far the most famous Chinese novel where cats have salient anthropomorphic features. This brings it closer to *Old Possum's Book of Practical Cats*, where T.S. Eliot seamlessly fits his feline characters into an urban context, thus creating an entire society with its hierarchy, laws, and problems. The comparative analysis of the two works, representing different national cultures, aims to determine the specificity of their feline images. First, differences in interpretations can be explained by the specificity of mythology and folklore, which shaped the concepts of anthropomorphism and system of anthropomorphic images in English and Chinese cultures. Second, the difference between the feline characters in Lao She and T.S. Eliot is determined by the cultural and historical background. Lao She wrote his novel in the period of global changes in China and pondered over the drawbacks of society. T.S. Eliot also raised some socio-cultural issues. Both works are rich in allusions to historical events and facts, which highlights the connection with the historical and cultural background. The comparative analysis has shown that the anthropomorphic characteristics of Lao She's and Eliot's cats (speech behaviour, dressing styles, gastronomic preferences, gender stereotypes, habitat)

demonstrate the specificity of feline images in the context of a certain historical era. The feline images in Lao She and T.S. Eliot reflect not only the socio-political and cultural situation of China and England in the 1930s, but also the writers' personalities as well as their attitude to their characters, social problems, morality, and human nature.

Keywords: Lao She, T.S. Eliot, cats in literature, felinistics, anthropomorphism

For citation: Andreeva, Ya.E. & Marshaniya, K.M. (2024) Literary felinistics: East–West (*Cat Country* by Lao She and *Old Possum's Book of Practical Cats* by Thomas Stearns Eliot). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 22. pp. 62–87. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/22/5

В мировой литературе образ кота / кошки – яркое и противоречивое явление, имеющее явно выраженную национально-культурную специфику. Эти животные всегда интересовали и вдохновляли поэтов и писателей различных эпох, становились объектом изображения в литературных произведениях разных стран и народов. Фелинный образ способен вызывать множество ассоциаций и трансформироваться из простого домашнего питомца в загадочный символ зла, отражая широкий спектр человеческих эмоций и взаимоотношений. Огромную роль в формировании образа играют национальная специфика и культурно-исторический контекст, присущий определенной эпохе. Как известно, любой художественный текст – это факт культуры, где национально-обусловленные знания и мифологическая картина мира являются важным источником сюжетов и образов, которые литература использует и переосмысляет на всем протяжении своего существования. Изучение репрезентации образа кота / кошки в художественных произведениях разных культур (в данном исследовании – китайской и английской) позволяет проследить не только тенденции развития литературной фелинистики в целом, но и эволюцию образа кошки и его восприятия в литературе. Под термином «фелинистика», который предлагается по аналогии с категорией «анималистика», понимаются те художественные тексты, главными героями которых являются коты и кошки [1]. Эти животные представлены в такого рода произведениях как полноценные литературные персонажи, равные человеку, наделенные индивидуальностью, разумом и ярким, оригинальным, эксцентричным характером.

Художественное воплощение фелинного образа в европейских литературных произведениях различных эпох позволяет проследить трансформацию не только литературного образа, но и статуса кошки в реальной жизни. В эпоху Средневековья эти животные в основном были представлены как биологические объекты и часть окружающего мира. В средневековых bestiариях образ кота с пойманной мышью символизировал дьявола, поглощающего души. Так, автор статьи «Дьяволы, демоны, компаньоны, друзья: семиотика литературных кошек» («Devils, Demons, Familiars, Friends: Toward a Semiotics of Literary Cats», 2009) Мария Николаева, отмечая, что в европейской иконографии Тайной Вечери черный кот символизировал Иуду, дополняет ряд литературных inferнальных котов примерами черных кошек, которые часто появляются в произведениях фольклора и ассоциируются с ведьмой. Например, Грималкин («Grimalkin, a cat from Celtic lore, also featured in "Macbeth"» [2. P. 250]) – кошачий злой монстр, появляющийся в кельтских легендах о короле Артуре. В культуре Британских островов представлен целый ряд литературных персонажей, загадочных кошек под именем Грималкин: от У. Шекспира до Э. Бронте.

Среди ярких примеров изображения фелинных образов Средневековья можно выделить произведение «Остерегайся кота» («Beware the Cat», circa 1553) английского поэта и прозаика, печатника, проповедника Уильяма Болдуина, в котором также можно встретить упоминание о кошке-ведьме Грималкин. Долгие годы эта книга пребывала в забвении. Читатели получили возможность познакомиться с современным изданием книги в 1988 г. благодаря проекту, над которым работали профессор Уильям Ринглер и его ассистент Майкл Флахман. В выдающемся образце художественной прозы XVI в. представлен кошачий социум, напоминающий человеческое общество, с установленной в нем иерархией и законами, регулируемые судебной системой. Деляя комментарии на полях своего романа, автор сравнивает кошек с людьми и замечает: «У кошек есть законы, которые они соблюдают лучше, чем мы»¹ [3. P. 46].

¹ Перевод англоязычных и китайскоязычных источников здесь и далее наш. – Я.А., К.М.

В начале XVII в. в Англии набирают популярность рассказы про Дика Уиттингтона и его кота – верного компаньона в путешествиях, который помогает своему хозяину достигнуть поставленной цели. Существовало множество интерпретаций этой истории. В частности, одна из известных версий вошла в классическое издание «English Fairy Tales» известного фольклориста Джозефа Джейкобса. История Дика Уиттингтона и его кота представляется наглядным свидетельством повышения значимости домашних кошек в жизни человека. Литературные фелинные персонажи начинают органично вписываться в городской уклад и наделяются чертами, присущими обычному человеку. Мистические и эротические ассоциации в определенной степени все еще сохраняются, но свойства, связывающие их с колдовством и нечистой силой, почти нивелируются. В процессе этой новой художественной «доместикации» пугающая хтоническая темная энергия, сопутствующая фелинным образам, сглаживается и смягчается.

В викторианской культуре коты и кошки становятся неотъемлемой частью британского жилища и полноправными членами семейств. На фоне растущего интереса к доместикации кошки в XIX в. в Англии популярность приобретают лимерики Эдварда Лира, главными героями которых становятся коты – домашние любимцы и верные друзья человека. Образ кота – друга человека представлен также в знаменитом произведении «Приключения Алисы в Стране чудес» («Alice's Adventures in Wonderland», 1865) Льюиса Кэрролла. Вместе с главной героиней произведения Чеширский кот является центральной фигурой волшебного мира, созданного одним из величайших мастеров поэтики нонсенса. В одном из своих критических эссе Элизабет Сьюэлл, соглашаясь с писателем Уильямом Эмпсоном, замечает, что, помимо образа кота – друга человека, образ Чеширского кота является также воплощением Бога («...the Cheshire Cat represented God...») [4. Р. 71]. Здесь же она проводит аналогию с Громокоотом из «Популярной науки о кошках, написанной Старым Опоссумом» Т.С. Элиота.

В целом последняя декада XIX века «отмечена бумом обращения к изображению кошек, занимающихся человеческими делами и формированием направления, развивавшегося в самых различных формах в произведениях таких рисующих писателей, как Беатрис Поттер, Кэтлин Хейл, Грэм Окли» [5. Р. 13]. Упоминание об этом можно

найти в печатном издании «Кошки в книгах: славная многовековая история книжной иллюстрации» («Cats in Books: A Celebration of Cat Illustration through the Ages», 2008), где отмечается появление целого ряда художественных произведений, изображающих «очеловеченных» и разумных котов.

При обращении к китайской анималистической традиции стоит отметить, что символический образ кошки неоднозначен в мифологии и литературе Китая. Символизируя хитроумие, связь со злом и силами тьмы, коты и кошки наделяются способностью к трансформации. Многие божества китайской мифологии представляют собой гибридные формы с физическими характеристиками этих животных. Например, Сяньли (仙狸) – дикие кошки, которые могут перевоплощаться в прекрасных мужчин и женщин и поглощать человеческую энергию. В древнекитайском трактате «Книга гор и морей» («山海经», составленная в период Сражающихся царств до династии Хань) описывается богиня Сиванму (西王母), которую охраняют свирепые животные из семейства кошачьих. В этом же источнике упоминается Хуньдунь (混沌) – бог хаоса с кошачьими когтями. В «Императорской энциклопедии эпохи Тайпин» («太平广记», 978 г.) находим описание духа горы Шоюан (首阳神) с телом дикой кошки и хвостом лисы [6].

Одно из ранних упоминаний о домашних кошках (Мао) встречается в «Книге песен» («诗经», XI–VI вв. до н.э.). В этом древнем памятнике китайской литературы образ кошки, которая ловит мышей и защищает посевы зерновых, возвеличивается до божественного.

В литературных произведениях времен династий Тан и Поздней Цзинь, таких как «Классифицированная по разделам искусная словесность» («艺文类聚», 624 г.), «Старая история Тан» («旧唐书», 945 г.), «Азы учения» («初学记», составлялся во времена правления Сюаньцзуна, 712–756 гг.), Мао также рассматривается с положительных сторон, поскольку истребляет крыс – вредителей сельскохозяйственных культур. В эссе Хань Юй (768–824 гг.) «О кормящей кошке» («猫相乳说») описывается история кошки в семье военачальника Ма Суй, которая ухаживала за осиротевшими котятками. Философ писал, что эти животные, воспитанные добродетельными людьми, наделены высокой моральной чистотой, честностью и отзывчивостью [7].

В некоторых популярных китайских романах более позднего времени образ кошки приобретает негативные коннотации.

Так, например, герои средневекового романа «Цзинь, Пин, Мэй, или Цветы сливы в золотой вазе» («金瓶梅», XVII в.) используют в своей речи диалектные поговорки, среди которых часто встречается выражение «黄猫黑尾» (досл. «желтая кошка, черный хвост») в значении сокрытия обмана. Являясь по своей сути эротико-бытописательным романом, «Цзинь, Пин, Мэй» долгое время находился под запретом из-за своего неприличия. Беря во внимание тематику романа, можно рассматривать образ кошки в поговорке «желтая кошка, черный хвост» как выражение похоти и развратности. В этом же произведении в тридцать второй главе певицы У Иньэр и Чжэн Айсян за спиной называют Дун Цзяоэр «Кошечкой Дун», подразумевая, что она хитра и коварна в своих действиях [8. С. 216].

В классическом китайском романе «Сон в красном тереме» («红楼梦», XVIII в.) также используются образы кошек. В сорок четвертой главе, когда Фын-цзе подслушивает тайный разговор между своим мужем Цзя Лянем и женой Бао Эра, содержащий информацию о супружеской неверности и намерении убить Фын-цзе, мать Цзя пытается утешить ее: «Он еще молод, жаден, как кошка, разве его удержишь? В молодости все допускают ошибки!» [9. С. 613]. Помимо прелюбодеяния и разврата, образ кошки в романе также несет символическое значение предательства. Изображениям котов и кошек иногда придают и другие отрицательные коннотации. Например, в романе «Речные заводи» («水浒传», XIV в.) монахи судят Лу Чжи-шэня за пьяные беспорядки на горе Утай, заявляя: «Этот дикий кот опять сегодня напился до безобразия» [10. С. 73]. Приведенные примеры демонстрируют негативные образы кота и кошки в китайских классических романах, которые часто упоминаются в связи с супружеской изменой, похотью или злым заговором.

В начале XX в. фелинным образам обращается Лу Синь в рассказах «Кролики и кошка» («兔和猫», 1922) из сборника новелл «Крик», «Про собак, кошек и мышей» («狗·猫·鼠», 1926) из книги воспоминаний «Утренние цветы, собранные вечером». Эти рассказы имеют непосредственное отношение к автобиографическому содержанию и воспроизводят события из детства и молодости автора. Первый из

них – это история о том, как коварная черная кошка убила незащищенных кроликов, ставших любимцами рассказчика и остальных детей во дворе. Во втором рассказе автор размышляет о причинах своей неприязни к кошкам и пишет: «Всякий раз, когда кот охотится на птиц или мышей, он никогда не убивает их одним укусом. Это очень похоже на дурной характер людей, которые наслаждаются чужими несчастьями и медленно мучают слабых» [11. Р. 9]. В творчестве Лу Синя звучат большое сочувствие к слабым и ненависть к обидчикам, которые в упомянутых историях воплотились в образе кошек как символе социального зла.

Стоит заметить, что не во всей китайской литературе XX – начала XXI в. наблюдается полностью негативный образ кота / кошки. Эссе Чжэн Чжэньдо «Кошка» («猫», 郑振铎, 1925), Лао Шэ «Кошка нашей семьи» («我们家庭的猫», 老舍, 1937), Цзи Сяньлинь «Старый кот» («老猫», 季羨林, 2008) наполнены любовью авторов к своим домашним животным. Автобиографическое повествование в представленных текстах нацелено на рассказ об эмоциональной привязанности к кошкам, наполнено любопытными наблюдениями за их поведением.

Таким образом, коты и кошки неизменно появляются и в английской, и в китайской литературе на протяжении веков. Однако, как показал анализ вышеупомянутых произведений, китайским писателям менее присуще изображение этих животных как полноценных героев художественного текста. Этот феномен более характерен для западной литературной традиции. В связи с этим самым известным китайским художественным произведением о кошках, несомненно, является сатирический роман Лао Шэ «Записки о Кошачьем городе», который многие годы читается и переосмысливается не только в Китае, но и в других странах. Роман существенно отличается от прежних китайских литературных репрезентаций фелинных образов, поскольку его автор уподобляет кошек человеку и наделяет их антропоморфными чертами, что является традиционным в английской литературе, но представляет определенную новизну для китайской. Одну из причин внимания к кошкам, по-видимому, следует искать в том, что Лао Шэ в 1924–1929 гг. преподавал китайский язык в Лондонском университете и в Оксфорде и был знаком с произведениями западных писателей и поэтов.

Материалом для более детального анализа специфики фелинных образов в китайской и английской литературе 1930-х гг. послужили два художественных текста: «Записки о Кошачьем городе» Лао Шэ («猫城记», 老舍, 1932) и «Популярная наука о кошках, написанная Старым Опоссумом» Т.С. Элиота («Old Possum's Book of Practical Cats», T.S. Eliot, 1939). Основанием для сопоставления сатирического романа и поэтического цикла является один и тот же объект изображения – антропоморфные фелинные персонажи, которые завуалированно репрезентируют модели китайского и английского общества первой половины XX в. Более того, эти произведения были опубликованы в одно и то же десятилетие XX столетия, когда формировалась благоприятная среда для художественного осмысления взаимодействия природы, животных и человека, чему способствовал революционный научный труд Чарльза Роберта Дарвина «Происхождение видов» («On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life», 1859).

Действие романа Лао Шэ происходит на Марсе, который населяет цивилизация людей-кошек. Рассказчик – землянин, оказавшийся в плену у загадочных существ, – описывает особенности их общества, пришедшего в упадок из-за выращивания так называемых «дурманных листьев». День за днем наблюдая деградацию кошачьего государства, он в конце концов становится свидетелем гибели этой цивилизации под натиском иностранных захватчиков.

Биография автора является ключевым фактором в понимании сюжета произведения. Лао Шэ жил в непростое в истории Китая время: он застал крах империи Цин, Гражданскую войну, Войну сопротивления японским захватчикам 1937–1945 гг., «культурную революцию». В 1930 г. Лао Шэ возвращается из Англии в Китай и испытывает разочарование при виде страны. В сборнике эссе «Старый вол, разбитая повозка» («老牛破车», 1937) автор пишет: «Наши военные, дипломатические и прочие неудачи легко вызывают у эмоциональных, но не слишком разбирающихся в сути проблем людей, вроде меня, сначала гнев, а потом разочарование» [12. С. 493]. В очертаниях кошачьего вымышленного государства можно увидеть явные черты китайского общества того времени. Дурманные листья – это скрытое сравнение с опиумом, ставшим причиной длительных войн между западными

державами и Цинской империей в XIX в. Поражение людей-кошек в войне с иностранными захватчиками в финале произведения, вероятно, является отсылкой к Японо-китайской войне 1894–1895 гг., а также к началу японского вторжения в Маньчжурию в 1931 г. Однако, несмотря на очевидные аллюзии, автор противопоставляет Кошачий город и Китай. В словах рассказчика-землянина постоянно подчеркивается, что Кошачий город на Марсе упадочный и безнадежный, а Китай, откуда он прилетел, – великий и свободный: «Светлый, великий Китай, где нет ни жестокостей, ни пыток, ни коршунов, поедающих мертвых, – наверное, я уже никогда не вернусь на твою райскую землю и не смогу больше вкусить справедливой человеческой жизни!» [13. С. 191]. Не только в этой, но и во многих других репликах героя читаются личные реакции и переживания автора на события, происходящие в Китае в то время.

Многие критики разошлись в определении жанровой специфики «Записок о Кошачьем городе». Н.Т. Федоренко относит это произведение к жанру сатирического романа, характеризуя Лао Шэ как «писателя-сатирика» и «писателя-пророка» [14. С. 6]. Сам Лао Шэ пишет о том, что «Записки о Кошачьем городе» – это сатирическое произведение, которое «не дотягивает до уровня сатиры». «В лучших сатирических произведениях автор одним ударом обнажает пороки человеческого общества и указывает на их корни... Я же не гожусь в идейные руководители и не умею безошибочно указывать истоки недуга» [12. С. 492]. Некоторые исследователи по-другому определяют жанровую сущность произведения: например, Кун Циндун называет его «первым научно-фантастическим романом Китая на тему исследования Марса» [15. Р. 74]. Однако в центре научной фантастики как жанра находятся рациональные гипотезы в области науки и техники, осмысляющие проблемы взаимодействия человека и технологий, науки и природы, что не является содержательной основой «Записок о Кошачьем городе». Развивает эту мысль Чжао Хуэйцзин, связывая произведение Лао Шэ с жанром социальной фантастики [15. Р. 75].

Согласно другой точке зрения, «Записки о Кошачьем городе» являются романом-антиутопией. А.А. Антиповский, сторонник этой позиции, отмечает, что Лао Шэ после своего возвращения в Китай находится под сильным влиянием западных романов-антиутопий [16. С. 31]. И действительно, в «Записках» есть очевидные отсылки к

научно-фантастическому роману английского писателя Герберта Джорджа Уэллса «Первые люди на Луне» («The First Men in the Moon», Herbert George Wells, 1901). Роман Уэллса повествует о путешествии двоих землян на Луну, где произрастают вызывающие эйфорию и галлюцинации растения и обитает цивилизация насекомыхподобных существ. Лао Шэ писал о связи своего произведения и романа «Первые люди на Луне», однако подмечал, что в книге Уэллса не случайно обитатели Луны схожи с муравьями: «Уэллс сравнивает организацию общества на Луне с разделением труда у муравьев; ясно, что он хочет показать один из возможных путей развития человеческой цивилизации. У меня другое дело: если бы в тот день я принес кролика, в книге появился бы город кроликов, который ничем не лучше города кошек» [12. С. 494]. Но несмотря на то, что сам автор произвольно отдал предпочтение именно фелинным образам, Р.Ю. Бунакова считает, что это решение в некоторой степени продиктовано китайской культурной традицией, предписывающей кошкам способность к перевоплощению и связь с силами зла [17. С. 35].

В отличие от Лао Шэ, который неоднократно подчеркивает произвольность выбора образа кошек для описания вымышленной марсианской цивилизации, Т.С. Элиот не случайно избирает объектом творческой рефлексии именно кошек. О любви Элиота к кошкам свидетельствуют почти все источники, которые так или иначе затрагивают тему «Популярной науки о кошках». Кошки постоянно окружали поэта в жизни, были регулярной темой для обсуждения в корреспонденции к семье Тэнди и служили для него источником вдохновения. Элиот давал кошкам необычные и замысловатые имена, в чем проявлял свою страсть к словотворчеству.

Первая публикация книги «Популярная наука о кошках, написанная Старым Опоссумом» состоялась 5 октября 1939 г. в Лондоне. Она включала 14 стихотворений, большая часть из которых была написана между 1936 и 1938 гг. В более позднюю версию этого издания было включено еще одно стихотворение – «Знакомьтесь: Кот Морган» («Cat Morgan Introduces Himself»), написанное 30 октября 1944 г. Разительно отличаясь по стилю от предыдущих четырнадцати, оно стало заключительным стихотворением цикла. На формирование и структурирование поэтического цикла о кошках значительное влия-

ние оказал биографический опыт Элиота (его определенные моральные доктрины, нравственные и эстетические ценности, его личная философия).

Повествование в «Популярной науке о кошках» ведется от имени рассказчика, Старого Опоссума. Не появляясь в стихотворениях как конкретный анималистический герой (о том, что это книга Опоссума, нам сообщает название поэтического цикла), он ведет диалог с читателем на протяжении всего произведения. Привлечение в качестве нарратора персонажа из американских фольклорных произведений (аллюзия на героя «Сказок дядюшки Римуса» Дж. Ч. Харриса) позволяет посмотреть на кошек через особую «ироническую» оптику. Фактически это взгляд американца на англичан. Несмотря на то, что поэт на момент создания цикла уже являлся британским подданным, о своих американских корнях он не забывал, и это позволяло ему создать эффект более объективного ракурса, взгляда со стороны.

Изначально адресатами поэтической фелинистики Т.С. Элиота были дети, что является одной из причин включения данного произведения в разряд детской литературы. Однако только эрудированный читатель, знакомый с культурными традициями и множеством литературных произведений, способен в полной мере оценить замысел автора и интерпретировать смысл его произведения. Специфическая интермедияльная сущность и интертекстуальность «Популярной науки о кошках», характеризующаяся обширным литературным аллюзивным рядом, позволяет судить о том, что эта поэзия предназначалась и для взрослой аудитории.

Фелинные образы фигурируют в поэзии Элиота и до, и после публикации книги стихов «Популярная наука о кошках». В его серьезных произведениях они выступают в качестве определений, сравнений, символов. В раннем творчестве Элиота образы разных представителей семейства кошачьих имели явный эротический подтекст. Например, в «Шепотках бессмертия» («Whispers of Immortality», 1918) поэт сравнивает запах женского тела с запахом кошки: от его Гришкин (Grishkin) «разит кошатиной» сильнее, чем от ягуара [18. С. 156]. В стихотворении «Мистер Аполлинакс» («Mr. Apollinax», 1916) Элиот наделяет своего героя, представителя научного мира, фамилией Чаннинг-Гепард (Channing-Cheetah). Сочетание профессорского титула и фамилии, отсылающей к хищному представителю семейства

кошачьих, создает эффект иронического контраста между пацифистским научным миром и жестокими инстинктами мира животных. Одним из наиболее интересных кошачьих образов в раннем творчестве поэта является «Christ the tiger» в «Геронтионе» («Gerontion», 1920). Элиотовский выбор атрибута для образа Христа интригует: в христианской религии тигр ассоциируется с Сатаной. Следовательно, образ Христа-тигра в стихотворении Элиота несет не спасение, а разрушение.

В «Популярной науке о кошках» представлен совершенно иной тип фелинности. Тринадцать из пятнадцати стихотворений цикла – это портреты своеобразных и запоминающихся персонажей-кошек, представителей разных страт фелинного сообщества, четко осознающих свои позиции в нем и занятых различными делами. Они «гуляют сами по себе» и являются полновластными хозяевами поэтического пространства. Специфика изображения кошачьих образов в «Популярной науке о кошках» заключается в том, что автор кодирует в них внешние и личностные характеристики англичан, их социальную принадлежность, устройство жизненного уклада, традиции и стереотипы. Элиот отождествляет мир кошек с реальным миром, в котором под влиянием дарвинистских идей анималистические образы приняли совершенно иной ракурс по сравнению с тем, как животных в литературе изображали ранее.

Гениальный научный труд «Происхождение видов» Чарльза Дарвина оказал влияние на творчество как английских, так и китайских авторов литературных произведений. Американский исследователь Уильям Ирвин в статье «Влияние Дарвина на литературу» («The Influence of Darwin on Literature», 1959) замечает: «Литература перестала уделять много внимания самому Дарвину, но она уделяет огромное внимание тому миру, который он, как и любой человек, создал» [19. Р. 628]. Подчеркивая определяющее влияние «Происхождения видов» на Китай, Дж.Р. Пьюзи отмечает, что без теории эволюции Ч. Дарвина Китай был бы другим [20]. Знания из «Происхождения видов» привнесли в Китай новый взгляд на литературу и способствовали «литературной революции», возникшей в результате антиимпериалистического движения 4 мая 1919 г. Значимым последствием этой революции было зарождение новой прозы и поэзии. Из-

менения коснулись жанровой специфики, системы персонажей и художественно-философской составляющей новых литературных произведений. Элементы эволюционизма нашли отражение и в «Записках о Кошачьем городе»: широкое применение в этом произведении получил прием антропоморфизма – отождествления кошек с человеком, наделения их человеческими качествами и социальным статусом.

Классическое представление об антропоморфизме заключается в уподоблении животных, предметов, явлений природы человеку. Его истоки находятся в философско-мифологическом понимании народа о том или ином объекте животного мира. Предпринятый в статье анализ произведений позволяет понять, какими коты / кошки представляются китайскому писателю и английскому поэту, творившим в 1930-е гг. Нас интересует как внимание к историко-культурному контексту эпохи, национально обусловленным закономерностям формирования фелинных образов в отдельных странах – Китае и Англии, так и реализация в сопоставляемых текстах антропоморфных характеристик кошачьих персонажей: их коммуникативных особенностей, манеры одеваться, гастрономических предпочтений, гендерных представлений и пространства обитания.

Существенную роль в произведениях Т.С. Элиота и Лао Шэ играют коммуникативные особенности речевого поведения персонажей. Анализируемые художественные тексты сближает то, что в них коты и кошки говорят. В книге стихов Элиота несколько «говорящих» котов: кот Морган, театральный кот Гас и Хвастофер Джонс. Как отмечает антрополог Кейт Фокс, речь – это самое первое, что может идентифицировать социальную принадлежность: «Все англичане, признают они это или нет, имеют нечто вроде встроенного компьютера глобальной системы социального позиционирования, который определяет положение человека на карте классовой иерархии, едва тот начинает говорить» [21. С. 94]. Этот аспект наиболее ярко проявляется на примере кота Моргана. Его «неправильная» речь выдает в нем представителя низшего класса. У простолюдинов, как правило, манера речи невнятная и ленивая, с характерными особенностями при произношении, выраженными элизией. У представителей этого социального класса речь характеризуется усечением согласных звуков, а у представителей высших слоев общества – гласных. Стилистический модус стихотворения «Знакомьтесь: Кот Морган» выделяется на фоне

остальных стихотворений цикла обилием апострофов, заменяющих согласные («'e's got», «'igh», «'art»), ошибок в орфографии («sich», «horgan», «jist»), сленговых и неправильных грамматических форм («ain't», «me» вместо «my», «meself» вместо «myself») [22. Р. 35].

Театральный кот Гас (полное имя которого Аспарагас) – представитель среднего класса английского общества начала XX в. Его речь образованного джентльмена погружает читателя в воспоминания о молодых годах кота, о том, как он блистал на театральных подмостках, играл самые сложные роли, сводя с ума своим голосом толпы поклонниц. Экстраверт и хвастун, он все еще пытается поддерживать свой имидж великолепного актера если не на деле, так на словах. Автор называет Гаса умнейшим из котов. Высказывания этого кота полны аллюзий, культурных и исторических кодирований.

Хвастофер Джонс не уступает Гасу в уровне самооценки. Пижон и завсегдатей самых пафосных клубов престижных районов Лондона, он уверенно заявляет читателю о своей неотразимости, несмотря на то, что его фигура напоминает шар: «Всем ясно, что я в форме прекрасной...» [23. С. 67]. Остальные коты в цикле предпочитают действовать, вместо того чтобы говорить. Возможно, именно поэтому автор использует термин «practical», характеризуя своих фелинных персонажей.

В «Записках о Кошачьем городе» Лао Шэ читатель также может услышать речь нескольких людей-кошек: Большого Скорпиона, Маленького Скорпиона, кошки Дурман, вдовы посланника, нескольких ученых кошачьего государства и других второстепенных персонажей. Примечателен тот факт, что в романе ощутимо авторское «присутствие» в лице героя-рассказчика, который сам принимает участие в событиях и выступает как строгий и одновременно заинтересованный наблюдатель за особенностями описываемого общества. Он детально прослеживает социально-культурные процессы, объясняет причинно-следственную связь между внутренним устройством Кошачьего города и его обреченностью на гибель. Так, в глазах рассказчика люди-кошки коварны, нелепы и невежественны. Опьяненные своей древней культурой и некогда процветающей цивилизацией, они привели в упадок школы, университеты, музеи и библиотеки. Описание системы образования в городе кошек доведено до безумия: здесь была проведена реформа, согласно которой диплом об окончании высшем

образовании выдается в день поступления в университет. Благодаря этим преобразованиям страна заняла первое место на Марсе по количеству людей с высшим образованием. Закономерно рассказчик отмечает отсталость и безграмотность ее жителей: в кошачьем языке от силы пятьсот слов, а рядовые люди-кошки могут написать не более двадцати знаков из великого множества значков письменности, похожих на маленькие башенки. Землянин, оказавшийся в городе кошек не по своей воле, саркастично замечает, что через три месяца уже говорил по-кошачьи и цитирует хвалебное, торжественное стихотворение «Чувства, возникшие при чтении истории», написанное человеком-кошкой Большим Скорпионом: «драгоценный лист, драгоценный цветок, драгоценная гора, драгоценная кошка, драгоценный живот...» [13. С. 201]. Очевиден насмешливый тон рассказчика, разоблачающего всю абсурдность Кошачьего города через речевые характеристики ключевых персонажей.

Содержательный стержень упадка такого общества можно увидеть в культурных реформах. Рассказчик фиксирует подробности и последствия преобразований в школах и институтах кошачьего государства, связанные с насилием со стороны учеников: «Оказывается, они резали учителей! Вполне возможно, что эти учителя ничего хорошего не заслуживали, но я никогда не видел, чтобы школьники сами чинили расправу, да еще такую жестокую» [13. С. 248]. Этот фрагмент свидетельствует о жестокости людей-кошек как результате длительной деградации. В этом свете особое значение приобретает и библиотечная реформа, которая направлена на перерегистрацию стен библиотек. Заведующий библиотекой в городе кошек рассказывает землянину о печальной судьбе книг, которых уже давно здесь нет. Вместо этого люди-кошки стремятся превратить библиотеку в гостиницу и получать с этого арендную плату. В каком-то смысле вышеупомянутые эпизоды, связанные с чтением и образованием в Кошачьем городе, оказались пророческими: в 1966 г. в Китае началась так называемая «культурная революция». В это время сам Лао Шэ подвергся нападению хунвейбинов – революционно настроенных юношей и девушек. Во время новой кампании закрывались книжные магазины, запрещалось продавать литературу. «Записки» являются своего рода «предостережением» Лао Шэ и обращают внимание на реальные проблемы Китая того времени [24].

Таким образом, в коммуникативных характеристиках фелинных образов Элиота и Лао Шэ можно проследить как общие черты (надевание кошек речью), так и определенные расхождения, обусловленные национальной спецификой и историко-культурным фоном произведений. Т.С. Элиот не ставил главной целью своей книги стихов о кошках явное разоблачение пороков общества и потому затрагивал вопросы социальных проблем в Англии начала XX в. весьма деликатно. Произведение Лао Шэ было более нацелено на постановку злободневных вопросов, стоящих перед китайцами в то время.

Следующее, что обращает на себя внимание в анализируемых текстах и подчеркивает антропоморфную составляющую персонажей, – это обрисовка их внешнего облика. В большинстве стихотворений «Популярной науки о кошках», посвященных разным котам (за исключением четырех), основу портретной характеристики составляет лексема «coat». В английском языке это слово представляет полисемичное образование: в качестве основных его значений выступают, во-первых, «пиджак, мундир, китель», во-вторых, «верхнее платье, пальто», в-третьих, «мех, шерсть». Кроме того, в определенном контексте это слово может приобретать переносное значение «шубка (животного)», которое в поэтическом цикле выведено на первый план. В произведении Элиота кошка Гамби носит длинные многослойные юбки, а кот Мистофель – шляпу. Особое внимание среди всех котов привлекает Хвастофер Джонс. Он всегда одет по последней моде и щеголяет в безупречном пальто, стильных брюках и белых гетрах, каких нет у простых котов, что подчеркивает его статус и благосостояние. Этот кот олицетворяет образ английского денди – особенно популярный в XIX в. социокультурный тип. Поэт не случайно упоминает в стихотворении фамилию «Brummel» [22. Р. 27]. Джорж Брайан Браммелл был самым известным английским денди и законодателем моды в эпоху Регентства. Именно он в свое время ввел в моду брючный костюм прилегающего покроя в деловом стиле.

В Кошачьем городе Лао Шэ персонажи, напротив, не носят одежду: этим автор противопоставляет своих героев людям. Грязные, неопрятные создания отталкивают рассказчика, который боится стать похожим на них: «Я должен вернуться к нормальной жизни: есть, пить и мыться, как люди, – а не превращаться в недочеловека» [13.

С. 206]. Под «недочеловеком» понимается существо, потерявшее человеческое достоинство: люди-кошки возвели нечистоплотность «в одну из самых славных своих традиций» [13. С. 208], подают кушанья с толстым слоем мух и проживают в домах, где нет ни света, ни свежего воздуха.

Итак, каждый из авторов создает свой внешний облик кошачьих персонажей. Т.С. Элиот стремится подчеркнуть сходство кошек с людьми, описывает костюмы и аксессуары, которые передают информацию о социальном статусе тех, кто их носит. Кошки Лао Шэ ходят нагишом и показаны внешне как однородная масса, лишенная всякой индивидуальности.

На этом различия в репрезентации фелинных образов не заканчиваются. Показательны в плане проявления антропоморфизма гастрономические предпочтения кошек. Элиотовские коты – гурманы. Хвастофер Джонс знает, где подают лучшие улитки, креветки, оленину, баранину и рисовый пудинг. В стихотворении «Шаромыга и Развальях» читателю представляется возможность познакомиться с некоторыми позициями блюд к традиционному для англичан воскресному обеду: «Вот к обеду семья собралась в воскресенье, / Про диету на время забыв с облегчением, / Ах, филей, и салат, и картофель отменный!» [23. С. 33]. Специфическое отношение кошек-лондонцев к алкоголю и их любовь к пабам тоже не ускользает от внимания читателей. Некоторые из котов не против «пропустить стаканчик-другой» в питейных заведениях. Стереотипное представление о традиции англичан пить чай подтверждает Кот-Шатун, который непременно добавляет в свою чашку каплю шотландского виски.

Что касается гастрономических привычек у людей-кошек Лао Шэ, то автор акцентирует внимание на «нечеловеческих» предпочтениях жителей Кошачьего города. Здесь не существует разнообразия в рационе, а единственной едой в кошачьей цивилизации на Марсе являются дурманные листья. Одержимость людей-кошек дурманными листьями, которые указом были названы «государственной пищей», повлияла на весь ход истории этого государства: эти растения напрочь отбили у людей-кошек охоту к физическому труду и развитию. Обращает на себя внимание, как уже упоминалось, негативная коннотация дурманных листьев, связанная с опиумом и Опиумными войнами в Китае.

Очевидно, что кошачьих персонажей в анализируемых произведениях отличают различные уровни гастрономической культуры. Это является одной из форм создания характера, поскольку гастрономические привычки общества весьма красноречиво говорят о его общем состоянии. Чем выше уровень технологий, образования и культуры, тем шире разнообразие блюд и вкусовых сочетаний. Вследствие этого можно заключить, что демонстрация предпочтений в еде у котов и кошек Элиота указывает на достаточно высокий уровень их культурного развития, тогда как изображение дурманных листьев в кошачьем государстве Лао Шэ, наряду с описанием черт внешнего облика людей-кошек, призвано выставить напоказ триумф звериного, упадок цивилизации.

Говоря о содержательных параллелях, нельзя не упомянуть о еще одной общей черте китайского и английского произведений – гендерных представлениях внутри фелинных обществ. В «Популярной науке о кошках» мужское начало доминирует. Американский литературовед Р. Фелски отмечает, что «некоторые критики обращают внимание на ярко выраженное мужское начало в эстетике произведений мужчин-модернистов, которая основывается на исключении всего, что связано с феминным. Здесь модернистский акцент на строго экспериментальную, обладающую самосознанием, ироничную эстетику интерпретируется как воплощение враждебной и оборонительной ответной реакции на обольстительный соблазн чувства, желания и тела» [25. Р. 24].

Женские образы типичны для XIX – начала XX в. и представляют собой две крайности: олицетворение идеала и порока. Кошка Гамби (Gumbie Cat) – пример женского идеала в викторианскую эпоху, когда женщины имели много обязанностей и практически не имели прав. Обществом культивировалась роль женщины-матери и хранительницы домашнего очага. Всю ночь напролет Гамби занимается ведением домашнего хозяйства: варит каши и печет пироги, учит мышей шитью и вокалу, занимается воспитанием тараканов. Сфера активности героини Т.С. Элиота не случайно ограничена рамками ее жилища. Тем самым автор подчеркивает невозможность женщин того времени реализоваться за пределами дома: им нельзя было работать или получать образование. В основном они получали домашнее образование, которое заключалось в умении музицировать, рисовать, вышивать и

готовить – это как раз те навыки, которые кошка Гамби демонстрирует в стихотворении. Патриархальные ценности, господствующие в то время, отдавали все привилегии мужчинам и пресекали на корню любое стремление женщины к развитию. Единственным оправданным стремлением женщины считалось желание выйти замуж, при условии, что она обладала целомудрием и наивностью – важными критериями женственности того периода. Любые попытки привлечь мужское внимание, пользуясь своим женским очарованием, считались неприкрытой сексуальностью, а это отпугивало мужчин. Совершенно другими красками Т.С. Элиот рисует портрет героини стихотворения «Последний бой Тигриного Рыка» леди Грызотон (Griddlebone). Полный антипод домовитой кошки Гамби, она является представительницей древнейшей профессии в Лондоне викторианской эпохи, где была чрезвычайно развита проституция. В отношении маскулинных персонажей следует отметить более высокий уровень свободы действий и разнообразие социальных ролей: от участия в военных действиях до посещения различных мест развлечений и отдыха.

Подобная система взглядов с общепринятыми гендерными предписаниями прослеживается и в произведении Лао Шэ. Наблюдая за трагедией вдовы посланника, которая не может противостоять многочисленным жизненным трудностям, свалившимся на нее после смерти мужа, рассказчик с грустью говорит о тяжелой женской доле в Кошачьем городе. Второй женский персонаж Лао Шэ – Дурман, любовница Маленького Скорпиона, который, в свою очередь, считает, что отношения между мужчинами и женщинами строятся исключительно на блуде. Дурман говорит Маленькому Скорпиону: «Я люблю тебя, и мне нечего больше сказать. Если ты хочешь вернуться к жене, которая умеет рожать, иди. Когда я узнаю, что ты разлюбил меня, я просто съем сорок дурманных листьев, и все будет кончено!..» [13. С. 245]. Героиня репрезентирует гендерный стереотип – женщины не могут без мужчин.

Кроме того, Лао Шэ привлекает специфический материал, касающийся некоторых фактов китайской культуры. Так, в беседе рассказчика-землянина и ученых кошачьего государства встречаются аллюзии на бинтование ног женщинам – обычай, практиковавшийся в Китае вплоть до начала XX в.:

«– В той стране, где я родился, женщины раньше бинтовали ноги, и они у них были совсем маленькие. Сейчас уже перестали бинтовать...»

– Почему?! – закричали все, не дожидаясь продолжения. – Глупые! Ведь маленькие ножки – это так красиво!» [13. С. 256].

Стопы девочкам ломали и бинтовали, так как маленькие ножки привлекали мужчин того времени. К тому же ношение «туфелек-лотосов» выражало престиж невесты, ее социальный статус, а сам обычай бинтования ног воспринимался женщинами как необходимость. Вводя в повествование упоминание об этой традиции, Лао Шэ показывает общество, в котором, как и в произведении Т.С. Элиота, у женщины чрезвычайно ограниченный спектр возможностей развития профессионального и личностного потенциала.

Наконец, кошачьи персонажи Элиота и Лао Шэ неотделимы от урбанистического контекста, в котором они существуют. В «Популярной науке о кошках» автор воссоздает викторианский Лондон, упоминая названия улиц города, его известные места и достопримечательности. Многие из этих локаций автобиографичны. Например, в стихотворении, посвященном Тигриному Рыку, поэт описывает район Хэмптон на Темзе (Hampton-on-Thames), где жили близкие друзья Элиота – семья Тэнди, которым была посвящена большая часть стихотворений цикла. Упомянутый в стихотворении «Шаромыга и Разваляха» Кенсингтон Сквер (Kensington Square) – это район, где поэт проживал в апреле 1937 г. (в год написания стихотворения). Поэт также указывает названия различных пабов: «Лисица и волторна» («Fox and French Horn») в стихотворении «Второзаконие» – знаменитый исторический паб в центральной части Лондона Кларкенуэлл (Clerkenwell); «Руки каменщика» («Bricklayer's Arms») из стихотворения о Пеках и Полликах – старейший паб в Путни (Putney). Обилие отсылок к названиям различных элитных клубов («Senior Educational», «Fox's», «Stage and Screen», «Pothunter's», «Siamese», «Glutton», «Tomb») в стихотворении «Толстофер Джон, денди» намекает на то, что Элиот был их завсегдатаем. Кристофер Рикс упоминает в своих комментариях о том, что поэт являлся членом различных клубов еще со времен его учебы в Гарварде. Все это позволяет Т.С. Элиоту нивелировать границу между вымышленным и реальным мирами.

Текст Лао Шэ представляет этот аспект в совершенно ином ракурсе. У читателя создается образ фантастического, нереального мира, в котором нет упоминаний о китайских городах, улицах, достопримечательностях. Тем не менее в контуре Кошачьего города непременно можно увидеть Китай 30-х гг. XX в. — именно таким, каким его увидел Лао Шэ, вернувшийся на родину после длительного пребывания за границей. Рассказчик, впервые попавший в Кошачий город, восклицает: «Едва я увидел его, как почему-то решил, что эта цивилизация скоро должна погибнуть» [13. С. 223]. С определенной долей уверенности можно утверждать, что в этих словах проявляются беспокойства самого автора за судьбу Китая.

Таким образом, сравнительно-сопоставительный анализ позволил выявить не только сходства, но и значимые различия двух произведений. Общей чертой в них является то, что повествование ведется от первого лица. При этом рассказчик в китайском романе — непосредственный участник событий, описываемых в книге. Повествователь в поэтическом цикле Элиота предпочитает комментировать все со стороны и не появляется в качестве реального персонажа. Также произведения сближает обилие разнообразных аллюзий на значимые исторические события, культурные традиции и произведения мировой литературы, что требует и от китайского, и от английского читателя умения их декодировать и способствует более глубокому пониманию смыслов, заложенных авторами в их произведения.

Интерпретация фелинных образов в той или иной степени отражает, с одной стороны, социально-политическую и культурную ситуацию Китая и Англии 1930-х гг., а с другой — личность писателей, национально-культурную специфику произведений и мифологические представления двух народов. Персонажи Элиота сильно отличаются от аморальных и безнравственных персонажей Лао Шэ. Лишь по отношению к некоторым героям «Записок о Кошачьем городе» отмечается неоднозначная авторская оценка, включающая как положительное, так и отрицательное. Роман Лао Шэ отличают сатирическая направленность и эпизоды, обличающие отрицательные явления современной автору действительности, в то время как в произведении Т.С. Элиота больше юмора и снисходительной иронии автора.

Результаты компаративного анализа двух произведений, принадлежащих к разным национальным культурам (китайской и английской), показали, что Лао Шэ и Т.С. Элиот связаны одной художественной и мировоззренческой парадигмой, продиктованной революционным научным трудом Чарльза Дарвина. Оба автора, создав по своему неповторимую палитру образов антропоморфных кошек, органично встраивают свои произведения в контекст развития мировой литературы, которая в первой половине XX столетия переосмысливает природу взаимоотношений человека и животных. Представленные в таком ракурсе фелинные образы «Записок о Кошачьем городе» и «Популярной науки о кошках, написанной Старым Опоссумом» демонстрируют отношение авторов к проблемам морали, человеческой сущности и многим другим социально-этическим вопросам.

Список источников

1. Маршания К.М., Ушакова О.М. Литературная фелинофилия и анималистические ракурсы модерна (Т. Готье, Дж. Джойс, Т. С. Элиот) // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2021. Т. 7, № 1 (25). С. 106–127.
2. Nikolajeva M. Devils, Demons, Familiars, Friends: Toward a Semiotics of Literary Cats // *Marvels & Tales*. 2009. Vol. 23, № 2. P. 248–267.
3. Baldwin W. Beware the Cat: the first English novel. San Marino, California : Huntington Library, 1988. 126 p.
4. Sewell E. Lewis Carroll and T.S. Eliot as Nonsense Poets // Eliot T.S. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1983. P. 65–72.
5. Cats in Books: A Celebration of Cat Illustration through the Ages. London : The British Library, 2008. 112 p.
6. Юань Кэ. Мифы древнего Китая. М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987. 527 с.
7. 王宏凯. 《猫相乳》诗文源流考 // 光明日报. 14.09.2018. 16 版. URL: https://epaper.gmw.cn/gmrb/html/2018-09/14/nw.D110000gmrb_20180914_2-16.htm
8. Цзинь, Пин, Мэй, или Цветы сливы в золотой вазе: Роман : в 4 т. Иркутск : Улсс, 1994. Т. 2. 512 с.
9. Цао Сюэ-цин. Сон в красном тереме: Роман : в 2 т. 2-е изд. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1958. Т. 1. 879 с.
10. Ши Най-Ань. Речные заводы: Роман : в 2 т. 2-е изд. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1959. Т. 1. 503 с.
11. 鲁迅. 狗·猫·鼠 // 朝花夕拾 (插图本). 人民文学出版社, 1979. P. 6–19.
12. Лао Шэ. Старый вол, разбитая повозка: Эссе // Лао Шэ. Избранное. М. : Прогресс, 1981. С. 483–511.

13. Лао Шэ. Записки о Кошачьем городе: Роман // Лао Шэ. Избранное. М. : Прогресс, 1981. С. 187–295.
14. Федоренко Н.Т. Лао Шэ и его творчество // Лао Шэ. Избранное. М. : Прогресс, 1981. С. 5–16.
15. 赵慧静. 论社会幻想小说《猫城记》 // 重庆电子工程职业学院学报. 2009. Vol. 18, № 1. P. 74–76.
16. Антиповский А.А. Раннее творчество Лао Шэ: Темы, герои, образы. М. : Наука, 1967. 188 с.
17. Бунакова Р.Ю. Образ кошки в китайской литературной традиции (на материале романа Лао Шэ «Записки о Кошачьем городе») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 5 (23) : в 2 ч. Ч. 1. С. 33–38.
18. Элиот Т.С. Бесплодная земля; Полые люди: поэмы, стихотворения, пьесы. М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2019. 1120 с.
19. Irvine W. The Influence of Darwin on Literature // Proceedings of the American Philosophical Society. 1959. Vol. 103, № 5. P. 616–628.
20. Pusey J.R. China and Charles Darwin. Cambridge : Harvard University Press, 1983. 544 p.
21. Фокс К. Англия и англичане. О чем молчат путеводители. М. : РИПОЛ классик, 2013. 512 с.
22. The Poems of T.S. Eliot. London: Faber and Faber, 2015. Vol. II. Practical Cats and Further Verses. 667 p.
23. Элиот Т.С. Практическое котоведение. СПб. ; М. : Летний сад, 2012. 96 с.
24. Лин О.В. Экзистенция социального: в городе кошек Лао Шэ // Научный результат. Серия: Социальные и гуманитарные исследования. 2015. № 2 (4). С. 95–100.
25. Felski R. The Gender of Modernity. Cambridge : Harvard University Press, 1995. 247 p.

References

1. Marshaniya, K.M. & Ushakova, O.M. (2021) Literary felinophilia and animalistic perspectives of modernism (T. Gautier, J. Joyce, T.S. Eliot). *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya. Humanitates*. 7-1(25). pp. 106–127. (In Russian). doi: 10.21684/2411-197X-2021-7-1-106-127
2. Nikolajeva, M. (2009) Devils, Demons, Familiars, Friends: Toward a Semiotics of Literary Cats. *Marvels & Tales*. 23(2). pp. 248–267.
3. Baldwin, W. (1988) *Beware the Cat: the first English novel*. San Marino, California: Huntington Library.
4. Sewell, E. (1983) Lewis Carroll and T.S. Eliot as Nonsense Poets. In: Eliot, T.S. *A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall. pp. 65–72.
5. Dale, R. (ed.) (2008) *Cats in Books: A Celebration of Cat Illustration through the Ages*. London: The British Library.

6. Yuan Ke. (1987) *Mify drevnego Kitaya* [Myths of Ancient China]. Translated from Chinese. Moscow: Nauka.
7. Wang Hongkai. (2018) 《猫相》诗文源流考 [A Study on the Origin and Development of the Poem “Cat Xiangru”]. *光明日报 – Guangming Daily*. 14th September. [Online] Available from: https://epaper.gmw.cn/gmrb/html/2018-09/14/nw.D110000gmrb_20180914_2-16.htm
8. Anon. (1994) *Tszin', Pin, Mey, ili Tsvety slivy v zolotoy vaze* [Jin, Ping, Mei, or Plum Flowers in a Golden Vase]. Vol. 2. Translated from Chinese. Irkutsk: Uliss.
9. Cao Xue-qin. (1958) *Son v krasnom tereme* [Dream of the Red Chamber]. 2nd ed. Vol. 1. Translated from Chinese. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury.
10. Shi Nai-An. (1959) *Rechnye zavodi* [Water Margin]. 2nd ed. Vol. 1. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury.
11. Lu Xun. (1979) 狗猫鼠 [Dog, Cat, Mouse]. In: 朝花夕拾 (插图本) [Dawn Blossoms Plucked at Dusk (an illustrated edition)]. 人民文学出版社 pp. 6–19.
12. Lao She. (1981a) *Izbrannoe* [Selected Works]. Translated from Chinese. Moscow: Progress. pp. 483–511.
13. Lao She. (1981b) *Izbrannoe* [Selected Works]. Translated from Chinese. Moscow: Progress. pp. 187–295.
14. Fedorenko, N.T. (1981) Lao She i ego tvorchestvo [Lao She and His Work]. In: Lao She. *Izbrannoe* [Selected Works]. Translated in Chinese. Moscow: Progress. pp. 5–16.
15. Zhao Huijing. (2009) 论社会幻想小说《猫城记》 [On the social fantasy novel “Cat Country”]. *重庆电子工程职业学院学报 – Journal of Chongqing Electronic Engineering Vocational College*. 18(1). pp. 74–76.
16. Antipovskiy, A.A. (1967) *Rannee tvorchestvo Lao She: Temy, geroi, obrazy* [Early Works of Lao She: Themes, Heroes, Images]. Moscow: Nauka.
17. Bunakova, R.Yu. (2013) Obraz koshki v kitayskoy literaturnoy traditsii (na materiale romana Lao She “Zapiski o Koshach'em gorode”) [The image of a cat in the Chinese literary tradition (on the basis of Lao She's novel “City of Cats”)]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 5(23). Vol. 1. pp. 33–38.
18. Eliot, T.S. (2019) *Besplodnaya zemlya; Polye lyudi: poemy, stikhotvoreniya, p'esy* [The Waste Land; The Hollow Men: Poems, Verses, Plays]. Translated from English. Moscow: Inostranka, Azbuka-Attikus.
19. Irvine, W. (1959) The Influence of Darwin on Literature. *Proceedings of the American Philosophical Society*. 103(5). pp. 616–628.
20. Pusey, J.R. (1983) *China and Charles Darwin*. Cambridge: Harvard University Press.
21. Fox, K. (2013) *Angliya i anglichane. O chem molchat putevoditeli* [England and the English. What the Guidebooks Keep Silent About]. Translated from English. Moscow: RIPOL klassik.
22. Eliot, T.S. (2015) *The Poems of T.S. Eliot*. Vol. 1. London: Faber and Faber.

23. Eliot, T.S. (2012) *Prakticheskoe kotovedenie* [Practical Cat Science]. Translated from English. St. Petersburg; Moscow: Letniy sad.

24. Lin, O.V. (2015) Ekzistentsiya sotsial'nogo: v gorode koshek Lao She [Existence of the Social: in Lao She's City of Cats]. *Nauchnyy rezul'tat. Seriya: Sotsial'nye i gumanitarnye issledovaniya*. 2(4). pp. 95–100.

25. Felski, R. (1995) *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press.

Информация об авторах:

Андреева Я.Е. – канд. филол. наук, доцент Центра иностранных языков и коммуникативных технологий Тюменского государственного университета (Тюмень, Россия). E-mail: y.e.andreeva@utmn.ru

Маршания К.М. – канд. филол. наук, доцент Центра иностранных языков и коммуникативных технологий Тюменского государственного университета (Тюмень, Россия). E-mail: k.m.marshaniya@utmn.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Ya.E. Andreeva, Cand. Sci. (Philology), assistant professor, University of Tyumen (Tyumen, Russian Federation). E-mail: y.e.andreeva@utmn.ru

K.M. Marshaniya, Cand. Sci. (Philology), assistant professor, University of Tyumen (Tyumen, Russian Federation). E-mail: k.m.marshaniya@utmn.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 24.09.2024.

The article was accepted for publication 24.09.2024.

Научная статья
УДК 82.091+821.111
doi: 10.17223/24099554/22/6

Морис Бэринг и А.С. Пушкин: перевод и проблемы формирования литературного канона

Светлана Борисовна Королева

*Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород, Россия, svellakor0808@gmail.com*

Аннотация. В статье представлены результаты изучения диалога М. Бэринга с А.С. Пушкиным. Выявлено, что рецепция личности и творчества Пушкина у Бэринга включает в себя аспекты деятельности научно-просветительской (глава о Пушкине в «Очерке истории русской литературы» и др.), редакционно-составительской (составление «Оксфордской антологии русской поэзии») и переводческой (переводы из Пушкина). Определено, что вектор осмысления творчества Пушкина, заданный М. Бэрингом в этих трех аспектах, оказал значительное влияние на английскую пушкинистику и опосредованно – на английский канон русской поэзии.

Ключевые слова: Морис Бэринг, А.С. Пушкин, рецепция, пушкиноведение, поэтический перевод, английский канон русской поэзии

Источник финансирования: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 24-28-00706, <https://rscf.ru/project/24-28-00706/>).

Для цитирования: Королева С.Б. Морис Бэринг и А.С. Пушкин: перевод и проблемы формирования литературного канона // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 88–113. doi: 10.17223/24099554/22/6

Original article

doi: 10.17223/24099554/22/6

Maurice Baring and Alexander Pushkin: Translation and problems of the literary canon development

Svetlana B. Koroleva

Linguistic University of Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod, Russian Federation,
svetlakor0808@gmail.com

Abstract. Maurice Baring's reception of Alexander Pushkin's personality and oeuvre can be described in terms of scholarly, educational, editorial, and translation activities. The unique role of this dialogue in the history of the English Pushkin Studies is determined by its immense influence on the perception of Pushkin's oeuvre in England as well as on the formation of the English canon of Russian poetry. The major ideas of Baring's concept, outlined in general notions in his *Landmarks in Russian Literature* (1910) and detailed in *An Outline of Russian Literature* (1914), can be found in the preface to the authoritative *Oxford Book of Russian Verse* (1925). Accordingly, Baring could argue that Pushkin's poetry was in the highest degree endowed with "common sense", "matter-of-factness", "plasticity", and "incomparable beauty" not only in his scholarly books, but also in his teaching handbook, which went through eight editions in the 1920s – 1960s. Equally important for the development of the general attitude to Pushkin in England was Baring's discursive strategy of replacing the stereotype about the imitative nature of Pushkin's works with the thesis about its "adaptability." Both *The Oxford Book of Russian Verse* and *An Outline of Russian Literature* clearly reflected Baring's special, enduring interest in Pushkin's lyrics in general, and in the poem *The Prophet* in particular. In Baring's prose translation, this poem completes the discussion about Pushkin in *An Outline...* and opens the section about Pushkin's poetry in *The Oxford Book of Russian Verse*. Baring's poetic translation of *The Prophet* was first published many years later, in 1933, in *The Slavonic and East European Review*, to be re-published there again in the "anniversary" year of 1937. The significance of this translation (as well as of Baring's entire concept of Pushkin's poetry) for the English canon of Russian poetry becomes explicit in a remarkable fact: *The Prophet* translated by Baring opens not just a section, but the entire collection of Russian poetry in English translations, edited by the famous English scholar and translator Cecil M. Bowra and published as *A Book of Russian Verse* at least 4 times: in 1943, 1947, 1971, and 1976. In fact, due to Baring's

Pushkin studies, *The Prophet* for many years was central not only for the English canon of Pushkin's, but also for the English canon of all Russian poetry. However, despite the beauty of the style and accuracy in conveying the form and meaning, Baring's translation sets a unique ("Catholic") perspective for the interpretation of Pushkin's masterpiece.

Keywords: Maurice Baring, Alexander Pushkin, reception, Pushkin Studies, poetry translation, English canon of Russian poetry

Financial Support: The research is supported by the Russian Science Foundation, Project No. 24-28-00706, <https://rscf.ru/project/24-28-00706/>

For citation: Koroleva, S.B. (2024) Maurice Baring and Alexander Pushkin: Translation and problems of the literary canon development. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 22. pp. 88–113. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/22/6

1

В юбилейный для рецепции личности и творчества А.С. Пушкина в мировой культуре 1937 г. Морис Бэринг – английский дипломат, журналист, поэт, писатель, переводчик – в составе последней авторской книги «У Вас есть вещи, которые необходимо задекларировать? Записная книжка с комментариями» (*Have You Anything to Declare? A Notebook with Commentaries*) опубликовал свой перевод пушкинского «Пророка» [1. Р. 245–246]¹. Как и другой его «пушкинский» текст («Я пережил свои желанья...» / *"I've lived to bury my desires..."*)², этот перевод в англоязычных собраниях сочинений А.С. Пушкина перепечатывался многократно. В частности, именно с него (не считая предисловия) начинается сборник русской поэзии под редакцией известного английского переводчика С.М. Баура (сборник издавался, по крайней мере, 4 раза: в 1943, 1947, 1971 и 1976 гг.) [4]. Кроме того, он не только стал единственным из всех бэринговских переводов из Пушкина³, вошедшим в его последнюю книгу, но оказался для переводчика и писателя текстом «длиною в жизнь».

¹ Годом ранее книга была издана в Лондоне У. Хайнеманном [2].

² «I've lived to bury my desires...» вошел во все издания пушкинского собрания сочинений под редакцией А. Яромлинского [3]: 1936, 1943 и 1964 г.

³ Всего Бэринг перевел пять пушкинских лирических стихотворений. К их числу, кроме упомянутых выше, относятся «Воспоминание» (*Remembrance*), «Элегия» (*Elegy*), «Отцы пустыnnики и жены непорочны...» (*"Hermits and*

Бэринговский перевод пушкинского «Пророка» первоначально был опубликован, по свидетельству А. Ярмолинского, в 1933 г. в двенадцатом томе «Славянского и восточноевропейского обозрения» (*Slavonic and East European Review*), а в юбилейном 1937 г. напечатан там снова [6. Р. 10]. По всей видимости, это указание не совсем точно, поскольку годом ранее перевод вышел в свет в книге «Потерянные лекции» (*Lost lectures; or, The fruits of experience...*, 1932) М. Бэринга наравне с некоторыми другими его переводами [7]. И хотя он не вошел во влиятельное англоязычное издание пушкинских сочинений под редакцией А. Ярмолинского и не стал первым переводом пушкинского «Пророка» на английский язык¹, он занял свою нишу в истории англоязычных переводов из Пушкина, на что указывает его воспроизведение (с историко-биографическим комментарием) в выпуске журнала «Честертон Ревью» (*The Chesterton Review*) за февраль – май 2000 г. [8] и в современном электронном издании пушкинского собрания сочинений в переводах на английский язык [9]². Более того, воздействие и этого перевода, и личности переводчика, и его пушкиноведческой концепции было настолько значительным в среде английских интеллектуалов, что оно сказалось на формировании как английского канона пушкинской поэзии, так и в целом – английского канона русской поэзии.

Путь же к переводу пушкинского «Пророка» был намечен Бэрингом еще в 1914 г. в научно-просветительской книге «Очерк истории

blameless women full of Grace...”). В 1931 г. он опубликовал свои переводы из лирики Пушкина в частной типографии тиражом в 50 экземпляров [5].

¹ А. Ярмолинский перечисляет пять переводов пушкинского «Пророка», осуществленных до М. Бэринга; все они относятся к периоду 1890–1920-х гг.: это переводы Ф.П. Марчанта (F.P. Marchant) для «Англо-русского литературного общества» (*The Anglo-Russian Literary Society*, 1898), М.Дж. Уокера (M.G. Walker) для «Свободной России» (*Free Russia*, 1899), Э. Хита (E. Heath) для «Журнала Скрибнера» (*Scribner's Magazine*, 1903), У.Э. Дрейка (W.A. Drake) для «Гомилетического обзора» (*Homiletic Review*, 1925) и Э.Р. Форсайта (A. R. Forsyth) для «Славянского обозрения» (*Slavonic Review*, 1925). Кроме отмеченных в этом списке, следует назвать перевод Б. Дойча, впервые опубликованный в антологии «Современная русская поэзия» (*Modern Russian Poetry. An Anthology*, 1921) и вошедший во все издания пушкинского собрания сочинений под ред. А. Ярмолинского (начиная с издания 1936 г.). См.: [6. Р. 10].

² В этом издании дано 9 версий перевода «Пророка» на английский язык.

русской литературы» (*An Outline of Russian Literature*). Отмечая в ней необыкновенную значимость этого стихотворения как «вершины, которой Пушкин достиг лишь однажды» (“a height to which Pushkin only attained once”) и как шедевра мировой поэзии, в котором величие образов и грандиозная гармония звучания удивительным образом воплощают и мильтоновский дух, и экспрессивность Данте (“It is Miltonic in conception and Dantesque in expression”) [10. Р. 88], Бэринг приводит текст в собственном прозаическом переложении. «Пророком» фактически завершается в книге рассказ о пушкинском творчестве, поскольку далее следует лишь немногословное описание «катастрофы» (“catastrophe”) 1837 г. и обобщающие тезисы о значении и особенностях пушкинского гения. Более того, это единственное стихотворение, которое Бэринг включает в свой сорокапятистраничный рассказ о Пушкине, воспроизводя его содержание целиком.

Приведенные факты ясно указывают на особое место пушкинского «Пророка» не только в контексте восприятия Морисом Бэрингом творчества русского поэта, осмысления им истории и национальных черт русской литературы и культуры, но и в контексте духовного пути и эстетических поисков самого переводчика и писателя. Представляется, что исследование диалогических контекстов поэтического перевода – в данном случае биографических, психологических, духовно-религиозных, социокультурных и эстетических форм рецепции Бэрингом личности и творчества Пушкина – позволит установить причины выделенности стихотворения в восприятии переводчика, определить систему значимых для него векторов осмысления этого текста и таким образом подступиться к характеристике того воздействия, которое этот перевод в контексте пушкиноведения переводчика оказал на английский канон русской поэзии.

2

Знакомство Бэринга с Россией началось в 1904 г., когда он как секретарь английского посольства познакомился с семьей графа Бенкендорфа, а затем, очарованный общением с русскими аристократами, приехал в их имение в селе Сосновка Тамбовской области. Эта встреча с Россией, русскими крестьянами, русской жизнью произвела на него столь огромное впечатление, что в 1905 г. он становится корреспондентом лондонской газеты «Морнинг пост» (*Morning Post*) в

России и остается в этом статусе вплоть до 1912 г. За это время он не только становится свидетелем русско-японской войны и революции 1905 г., но и глубоко осваивает русский язык, общается с самыми разными людьми, проникается подлинной любовью к русскому человеку, начинает высоко ценить творчество Тургенева, Достоевского, Толстого, Пушкина.

Опыт пребывания в России, тесного общения с самыми разными социальными слоями русского, российского общества того времени был осмыслен и высказан Бэрингом в самых разных жанровых формах: в научно-просветительских книгах о русском народе и России («С русскими в Маньчжурии» / *With Russians in Manchuria* (1905), «Год в России» / *A Year in Russia* (1907), «Русский народ» / *The Russian People* (1911) и «Истоки России» / *The Mainsprings of Russia* (1914)), о русской литературе («Вехи русской литературы» / *Landmarks in Russian literature* (1910) и «Очерк истории русской литературы» / *An Outline of Russian Literature* (1914)); в коротких рассказах («Офицер полиции» / *Police Officer*, «Аморфисты» / *The Amorphists*, «Племянница губернатора» / *The Governor's Niece* – все из сборника 1908 г.); в пьесе «Двойная игра» (*The Double Game*, 1911); в лирических стихотворениях (опубликованных в сборнике 1920 г.: «Раненый» / *The Wounded*, с пометой «Manchuria, 1904», «Я василек нашел в шуршащей ржи...» / *"I picked this cornflower in the rustling rye..."*, с пометой «Sosnofka, June 1914»; «Россия» / *Russia*, «Июньская ночь в России» / *A June Night in Russia*, «Сбор урожая в России» / *Harvest in Russia*, «Достоевский» / *Dostoyevsky* – все опубликованы в разделе «Довоенное»), а также в переводах русской поэзии.

Охватить все эти проявления глубокого интереса к русскому миру в рамках одной статьи, разумеется, невозможно. Более того, нет такой необходимости, поскольку основная цель статьи – определить воздействие различных диалогических контекстов на переводческую интерпретацию Бэрингом «Пророка» Пушкина. Однако отметить основные векторы в осмыслении русского мира в разножанровых текстах Бэринга представляется необходимым.

Научно-просветительский и поэтический облик России в творчестве Бэринга резко контрастирует с образом, созданным в его рассказах и пьесах. Если в его публицистических книгах о России многое сказано о мистичности, религиозности, здравомыслии, человечности – и в то же время безынициативности и безответственности как

важных чертах русского характера [11], если в ключевом для его поэтического восприятия русского мира стихотворении «Россия» (*Russia*) читаем о «таинственной связи» (*secret link*) между поэтом и страной, о чувстве близости к русскому народу [12], то в его художественной прозе неизменно акцентируется тема социально-политической несправедливости и агрессии, жестокого политического противоборства, безнравственности и социального хаоса.

Восприятие личности и творчества Пушкина у Бэринга тесно связано с его поэтическим и научно-просветительским обликом России. О русском поэте Бэринг рассуждает в двух разных по своим задачам и принципам составления книгах: «Вехи русской литературы» (*Landmarks in Russian literature*, 1910) и «Очерк истории русской литературы» (*An Outline of Russian Literature*, 1914). В первой о Пушкине сказано совсем немного и с позиции весьма специфической: это не литературная критика и не литературоведение, но культурология в ее «этнофилософском» варианте. Это попытка увидеть в произведениях Пушкина те общие особенности русской культуры, русского менталитета, о которых М. Бэринг очень подробно рассуждает в книгах, опубликованных несколько позже: «Русский народ» и «Истоки России».

В «Вехах...» для общей логики размышлений автора значимо утверждение о том, что «русская поэзия <...> имеет твердое основание в здравом смысле» (“Russian poetry <...> is based on and saturated with sound common sense”) [13. P. 25] и что в этом своем качестве она расходится с особенностями поэзии немецкой, английской и французской. В качестве ярчайшего примера Бэринг указывает на «величайшего русского поэта» (“the greatest Russian poet”) [Ibid.] Пушкина: в отличие от Шелли или Мюссе, Пушкин не возводит башни отвлеченных размышлений и не адресует своему читателю революционно-мятежные призывы (“no Russian Romantic poet would have ever tried to reach the dim pinnacles of Shelley’s speculative cities, and no Russian Romantic poet would have uttered a wild cry of revolt such as Musset’s “Rolla””), но «извлекает поэзию из обыденности» (“extract poetry from the daily life”) и находит для нее «сбалансированную до совершенства» форму (“perfectly balanced; this sense of balance and proportion blent with a rooted common sense”) [13. P. 27].

Это обобщение относительно особенностей русской поэзии в целом и творчества Пушкина в частности в точке «здравый смысл» смыкается с его наблюдениями над характером русского человека, изложенными как в «Истоках России», так и в «Русском народе». В первой из этих книг Бэринг указывает на здравый смысл (“common sense”), жизнерадостность и чувство юмора (“cheerfulness”; “good humour”) [14. Р. 60] как на основные черты характера русского крестьянина. Во второй отмечает, что свойственный русскому крестьянину здравый смысл, проявляемый в смекалке (shrewdness) и практическом чутье (practical sense), является лишь формой общего «духа позитивизма и реализма» (“spirit of positivism and realism”), который характерен для русского народа [15. Р. 53]. И, как в «Вехах...», указывает на поэзию Пушкина (а также Лермонтова) как на яркое воплощение этого духа: творчество «наиболее романтических русских поэтов» (“the most Romantic poets of Russia”), по его наблюдению, совсем не похоже на поэзию Шелли, Байрона, Гюго и Мюссе, но в чертах простоты, естественности, близости к факту и природе сближается, скорее, с поэтикой Теккерея и Стендаля [15. Р. 54].

В то же время в книге «Русский народ», посвященной известному писателю Г. Честертону (с которым Бэринга объединяет не только многолетняя дружба, но и католическая вера, и сходство литературных и философских интересов [16]), имя Пушкина возникает в одном ряду с именами Суворова и Петра I в связи с иным предположением: что русские способны «творить чудеса», преодолевая все возможные препятствия и пределы (“...he will recognize no obstacles and no limits. He will accomplish miracles”) [15. Р. 49], поскольку в русском народе вообще (и в русских гениях в особенности) есть удивительная черта «экстраординарной» одаренности энергией (“extra flip of energy”) [15. Р. 49].

Подступаясь к решению оригинальной задачи – «обрисовать просто и коротко, насколько это возможно, главные черты русской почвы и расы» / “to sketch as simply and as briefly as possible the main features of the Russian soil and race” [15. Р. X], Бэринг в этой книге возвращается к ключевым утверждениям: что русские являются преимущественно «славянами» – следовательно, как и европейцы, «арийцами», «индо-европейцами» (противостоящими Востоку и покоряющими Восток) [15. Р. 35–36]; что русские способны «одерживать победу» (“triumphing over all his rivals”), «покорять» пространства (“conquered

<...> the country”), «формировать ядро» империи (“forming the kernel of a new empire”) [15. Р. 34]; и что, наконец, «человечность» (“humane”) сочетается в русском человеке со «стоицизмом» (“stoicism”), «яростной энергией» (“fierce energy”), «адаптивностью» (“all-round adaptability”), реализмом [15. Р. 40] – и в то же время с «распущенностью» (“laxity”), чрезмерностью в моделях поведения (“extravagance of conduct”), «недостатком индивидуальности» (“lack of individuality”) и «страхом перед ответственностью» (“fear of responsibility”) [15. Р. 54–55].

Адаптивность, пластичность наряду с реалистичной ясностью, а также с пропорциональностью и сбалансированностью Бэринг перечисляет в ряду основных характеристик пушкинского творчества в «Вехах...» [13. Р. 27]. Этот взгляд на сущность пушкинского гения – в связи с особенностями русской поэзии и русского менталитета, в целом – отстаивается и в «Очерке истории русской литературы». В относительно подробном рассказе М. Бэринга о пушкинском творчестве, осуществленном на 45 страницах его второй и последней книги о русской литературе, центральными становятся тезисы об особом реализме и пропорциональности его творчества и о способности адаптировать к русской почве произведения самых разных европейских авторов, по-своему пересоздавая их. В этой книге повторяются тезисы о русском поэте, которые уже были сформулированы в предыдущих работах Бэринга. В то же время к ним добавляется еще одно, и весьма существенное, утверждение о необыкновенной поэтической одаренности Пушкина.

Обобщая свой рассказ о творческой биографии русского поэта, Бэринг утверждает величие пушкинского творчества, акцентируя его универсальность и в то же время особенность его сущностных характеристик, их народность, русскость – и его непреходящую ценность для мировой культуры – и близость английскому читателю [10. Р. 96–97]. В этой концепции пушкинского творчества как одновременно «народного» и «всемирного» обнаруживается явственное влияние Достоевского – писателя, на философско-публицистические суждения которого о русском народе и русских писателях Бэринг ссылается неоднократно.

Действительно, рассуждения Бэринга о Пушкине и русском народе и в «Истоках», и в «Очерке» опираются на известные тезисы

«Пушкинской речи» Достоевского: о том, что повсюду у русского поэта «слышится вера в русский характер, вера в его духовную мощь» [17. С. 435] (у Бэринга: “And Dostoevsky, in writing about Pushkin, says that one of this poet’s chief claims to greatness is that he recognized the intrinsic quality of self-respect in the Russian people” [10. P. 41–42]), и о том, что Пушкин воплощает в себе ту «способность всемирной отзывчивости», которая является «главнейшей способностью нашей национальности» и которую он «разделяет с народом нашим» [17. С. 436] (ср.: у Бэринга: “And it is just this all-embracing humanity – Dostoyevsky calls him *πανάνθρωπος* – this capacity for understanding everything and everybody, which makes him so profoundly Russian” [10. P. 96]).

Влияние Достоевского на суждения Бэринга о Пушкине явственно проглядывает и во фрагменте, посвященном образу Татьяны Лариной. Вслед за Достоевским Бэринг утверждает, что Татьяна – «тип всего лучшего, что есть в русской женщине; иными словами, всего лучшего, что есть в России» / “She is the type of all that is best in the Russian woman; that is to say, of all that is best in Russia” [10. P. 76]. Более того, как Достоевский, Бэринг говорит о высшей явленности (превосходящей все последующие попытки) этого типа в образе пушкинской героини: «Ни Тургенев, со всем его волшебным мастерством, ни Толстой, со всем его умением изображать жизнь, не создали более правдивого, более сияющего, более типичного [образа] русской женщины» / “Turgenev, with all his magic, and Tolstoy, with all his command over the colours of life, never created a truer, more radiant, and more typically Russian woman” [10. P. 75–76].

В свете вопроса о влиянии Достоевского на суждения Бэринга следует особо подчеркнуть, что концепция творчества Пушкина в восприятии М. Бэринга не сводится к переложению «чужих» мыслей. Она, как мы увидели выше, вполне закончена, логична и во многом индивидуальна. Кроме того, она базируется на четких представлениях автора об адресности его книг: прием сопоставления русского явления со «своим» или «своими» прослеживается в том числе в стратегии отрицания – замещения, призванной вытеснить из сознания английского интеллектуала стереотип о подражательности творчества Пушкина, заменить его представлением о его адаптивной самобытности.

Так, влияние Шекспира на Пушкина Бэринг справедливо соотносит с трагедией «Борис Годунов», обнаруживая в ней не столько «шекспировское разнообразие», сколько шекспировскую «высоту правдивого воображения» (“heights of imaginative truth”) и отрицая при этом драматическое мастерство русского поэта [10. P. 70].

Отношения Пушкина с поэзией Байрона Бэринг подробно описывает и на материале «южных поэм», и относительно «Евгения Онегина», и (очень схематично) в том, что касается «Полтавы», но не затрагивает этой темы ни в отношении «шутливых поэм», ни применительно к «Каменному гостю». В обобщении же своих наблюдений по этому вопросу он прибегает к излюбленному приему сопоставления «русского» с «английским», и отталкиваясь от устоявшегося у английского, европейского интеллектуала представления о вторичности пушкинской поэзии: «Говоря о влиянии Байрона на Пушкина, необходимо провести разграничительную линию. Байрон помог Пушкину открыть самого себя; Байрон дал ему возможность ощутить собственные силы, показал ему путь из французского сада <...> в темные леса и свежие луга. <...> Пушкин никогда не имитирует Байрона; но Байрон <...> сделал для него то же, что Гомер Чапмена для Китса» / “In speaking of the influence of Byron over Pushkin it is necessary to discriminate. Byron helped Pushkin to discover himself; Byron revealed to him his own powers, showed him the way out of the French garden <...> to fresh woods and pastures new. <...> Pushkin is never imitative of Byron; but Byron <...> did for him what Chapman’s Homer did for Keats” [10. P. 62–63].

Стремление увидеть в Пушкине не «чужого» гения, но гения мировой литературы, гения отчасти «своего», близкого автору и самой своей одаренностью, и значимыми чертами своего дара, выделяет эту книгу Бэринга в ряду и его трудов, и работ других авторов о русской литературе, которые начинают публиковаться в это время в Европе. Появление этого утверждения и этой позиции, как представляется, тесно связано с факторами как литературного, так и нелитературного характера, значимыми для разносторонней рецепции Бэрингом творчества Пушкина. К литературным факторам относится, в первую очередь, то, что Бэринг мыслит самого себя писателем, поэтом, драматургом – “a man of letters”, и поэтому его с особенной силой поражает размах пушкинского таланта, впечатляют и покоряют выделяемые в качестве ключевых черты пушкинского творчества.

Что касается нелитературных фактов, существенным в этом отношении является тот контекст восприятия Бэрингом русского народа, который я попыталась очертить выше на основе его собственных высказываний. Пушкин воспринимается Бэрингом как «свой» поэт не в последнюю очередь в связи с тем, что русский народ для него не «чужой», но отчасти «свой»: ощущаемый как родственный и по своим «расовым» и культурно-историческим признакам, и по некоторым национальным чертам (таким, как здравый смысл, одаренность энергией, христианское милосердие). Особо значим в этом отношении богатый личный опыт погружения М. Бэринга в русскую культуру на самых разных уровнях: его книги открывают такие грани этого погружения, как прекрасное знание русского языка, русской литературы и истории¹; общение с русскими крестьянами и солдатами, наблюдение за их жизнью и поведением в кризисных ситуациях; тесное знакомство с русскими интеллектуалами-современниками².

В то же время Бэринг, принявший в 1909 г. католичество в результате долгих размышлений и сосредоточенных духовных поисков, не мог не воспринимать Россию, русскую литературу и, в частности, творчество Пушкина сквозь призму своих религиозных взглядов. Об этом красноречиво свидетельствует его размышление в «Истоках России» о том, что «русский крестьянин – мистик», что его религия «происходит не из книг или учений», но из «опыта» (“the Russian peasant is a mystic. His religion does not come to him through books or study or

¹ В своих книгах о России Бэринг, в частности, ссылается на труды по русской истории В.О. Ключевского и С.М. Соловьева. В «Очерке истории русской литературы» выказывает хороший уровень знаний в соответствующей области – по крайней мере, начиная с творчества и биографии Н.М. Карамзина и В.А. Жуковского.

² В своих воспоминаниях Бэринг упоминает фамилии некоторых своих близких (и не очень) русских знакомых: Бенкендорфов, фон Коц, Мамонова, Назаренко, Станиславского... В основном же он говорит о представителях русской «интеллигенции», акцентируя это слово курсивным написанием (*Intelligentsia*). О Бэринге и его любви к России со знанием дела пишет, в частности, Нина Берберова в одной из своих книг-мемуаров. См.: [18. С. 5]. В работе современного российского историка, научного сотрудника Института всеобщей истории РАН А.В. Володько указывается, что «Бэринг приобрел много знакомых среди российской элиты и в либеральных политических кругах». См.: [19. С. 166].

spiritual sciences, but it is the outcome of his experience”) [14. P. 47], что мистичность его взглядов подобна мистичности ранних христиан и что именно поэтому когда-то «вся Европа и особенно англичане» «смотрели на религию так, как русские крестьяне смотрят и теперь» (“once the whole of Europe, and especially the English, looked on religion as the Russian peasants do now”) [14. P. 57]; что автор любит «в русских людях» не что-то «варварское», но нечто «вечное, универсальное, великое» – «любовь к людям» и «веру в Бога» (“...what I love and admire in the Russian people is nothing barbaric, picturesque, or exotic, but something universal, eternal, great – namely, their love of Man and their faith in God”) [14. P. 322]. По всей видимости, в связи со своими духовными убеждениями Бэринг в Пушкине ценит, помимо великого дара, «искреннюю, благородную и открытую душу» (“His soul was sincere, noble, and open”), а также зрелость гражданственной гуманности (“if he was worldly, he was human; he was a citizen as well as a child of the world”): эти черты во многом отвечают христианским, католическим представлениям о добродетельном человеке.

3

Переводы из Пушкина для Мориса Бэринга оказались органичным следствием не только его интереса к России, русской культуре и народу, творчеству Пушкина, но и его переводческой и просветительской деятельности. Итоговой книгой его переводов с русского стал сборник «Русская лирика» (*Russian lyrics*), опубликованная в авторитетном лондонском издательстве (Wiliam Heinemann) в 1943 г. Он включил в себя авторские переводы лирики Пушкина, Лермонтова, Некрасова и А. Толстого. Предшествовали этому изданию, помимо публикации пушкинского «Пророка», выход в свет в частной типографии малым тиражом в 1931 г. сборника бэринговских переводов стихотворений Пушкина, а также работа над оксфордской антологией русской поэзии (*The Oxford book of Russian Verse*, 1925) [20], составленной им для серии «Оксфордских антологий» национальной поэзии и выдержавшей в течение 1920–1960-х гг. 3 издания в первой редакции и 5 изданий во второй. В антологии отчасти воспроизводилось в качестве общего вступления содержание книги Бэринга 1910 г. «Вехи русской литературы» и давались избранные произведения русского фольклора (включая былины и исторические песни) и русской поэзии XVIII – начала XX в. на русском языке.

И антология, и более ранний «Очерк истории русской литературы» (1914) отчетливо отразили особый, устойчивый интерес Бэринга к лирике Пушкина в целом и фокус его внимания в точке пушкинского «Пророка». Именно оно, данное в авторском прозаическом переводе, практически завершает собой разговор о Пушкине в «Очерке»; именно с него начинается раздел в антологии, посвященный пушкинским стихотворениям. Таким образом, все остальные опубликованные в ней пушкинские стихотворения, написанные в разные годы и освещающие различные стороны внутренней жизни поэта, стоят под знаком «Пророка», т.е. под знаком образов поэта-пророка и внутреннего пути от поэзии к поэзии-пророчеству как пути мучительного преобразования. Не случайно в список отобранных для публикации в антологии пушкинских произведений попали «Поэт» и «Молитва» («Отцы пустынники и жены непорочны...»), две «Элегии» («Я пережил свои желанья...», «Безумных лет угасшее веселье...») и «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...») – стихотворения, воссоздающие углубленную внутреннюю жизнь поэта, в которой стремление к тому, чтобы «мыслить и страдать», совмещается с «сердечными угрызеньями» и чуткостью к «божественному глаголу» и в которой из мелькающего калейдоскопа различных чувств и настроений складывается облик удивительно искренней и возвышенной души.

Кроме «Поэта», Бэринг в разное время перевел все упомянутые пушкинские стихотворения и опубликовал их в 1931 г. в сборнике своих переводов из Пушкина. Примечательно в истории восприятия бэринговских переводов из Пушкина следующее. Несмотря на то, что сборник был осуществлен небольшой частной типографией и не предназначался для широкого распространения, эти переводы – воспринятые, разумеется, в контексте корпуса текстов Бэринга, особенно его научно-просветительских работ о России и русской литературе – оказали значительное влияние на последующую рецепцию пушкинского творчества в Англии.

Некоторые из них, включая «Пророка», вошли в английские антологии русской поэзии. Кроме того, на них осознанно ориентировались, их выбирали в качестве образцовых такие известные английские переводчики русской поэзии, как С.М. Баура (Бауэра) – знаток классической и современной поэзии, «выдающаяся фигура в академической

жизни Оксфордского университета (“a prominent figure in academic life at Oxford University”) [21. Р. 42], автор многочисленных критических статей о русских поэтах, редактор-составитель упомянутой в начале статьи книги-антологии русской поэзии (в 2 томах) – значимой вехи в истории восприятия (в том числе, изучения) русской поэзии в Англии [21].

Помимо того, что Баура начинает первый том своей «русской антологии» с «Пророка» Пушкина в бэринговском переводе, в своей статье «Пушкин» (опубликована в первом выпуске «Оксфордских славянских исследований» (*Oxford Slavonic Papers*) за 1950 г. [22. С. 206]) он дает концепцию пушкинского творчества, которая отчасти следует логике М. Бэринга и его размышлений о Пушкине. Здесь находим и комментарии по поводу творческой взаимосвязи творчества Пушкина с произведениями Байрона и Шекспира; и фокусировку внимания на таких чертах пушкинской поэзии, как простота и гармоничность, искренность и ясность, и выделение (с опорой на Достоевского) Татьяны Лариной как образа, воплощающего русский народный идеал, и соотнесенность его «классицистической» ясности с творчеством Вергилия и Расина (ср.: у Бэринга: сравнение с Данте и Мильтоном; Пушкин как «вдохновенный жрец Аполлона»).

Схожим образом и через 30 лет статья другого выдающегося ученого, преподавателя Оксфордского университета, специалиста в области английской и русской поэзии, автора монографии «Пушкин: сравнительный комментарий» (*Pushkin: a Comparative Commentary*) [23] Джона Бейли (John Bayley) дает отсылку к авторитету М. Бэринга. Двигаясь от Набокова, его размышлений о Пушкине и его переводе «Евгения Онегина», Бейли переходит к комментированию наблюдений Бэринга о высокой простоте и ясности пушкинской лиры и, в очередной раз воссоздавая логику раздела о Пушкине из бэринговского «Очерка истории русской литературы», отсылает читателя к «Пушкинской речи» Достоевского и говорит одновременно о «русскости» и «универсальности» пушкинского гения [24].

Пытаясь определить достоинства и описать особенности переводов Бэрингом пушкинской поэзии, сосредоточимся на центральном из них – переводе «Пророка». Факты, подтверждающие особой значимости этого произведения для Бэринга, были приведены выше. Подчеркну только, что разрыв в более чем двадцать лет между первым

публичным высказыванием о пушкинском «Пророке» (в «Очерке истории русской поэзии») и его поэтическим переводом указывает на длящийся десятилетиями внутренний диалог английского писателя с русским гением о том, как нужно понимать «пророческое» предназначение поэта.

Подступаясь к описанию этого диалога, уместно вспомнить, что и в русской, и в английской литературе образ поэта-пророка восходит к общему (античному) истоку и с разной степенью интенсивности и в разных вариациях воспроизводится в них все Новое и Новейшее время; для Бэринга-писателя и поэта это тема традиционно близкая и понятная. Более того, в связи с явственно обозначившимся в западной культуре рубежа XIX–XX вв. стремлением выйти за пределы рационального познания, обрести целостность эмоционально-чувственного и телесно-духовного бытия тема поэта-пророка в европейской, американской литературе приобретает особую актуальность. Об этом свидетельствует, в частности, необыкновенная популярность цикла из 26 стихотворений в прозе американо-ливанского писателя и художника К. Гибрана «Пророк» (*The Prophet*, 1923) [25] – книги, которая, по замыслу автора, должна была «исцелить мир»¹. Эта книга, кстати, была издана тем же издателем, что и книга М. Бэринга 1937 г., в которую автор включил свой перевод пушкинского «Пророка».

Таким образом, диалог Бэринга с Пушкиным о поэте-пророке отвечал не только внутренним запросам английского писателя и переводчика, но и запросам «внешним» – острому интересу к теме поэзии как пророчества в западной культуре эпохи модернизма. Этот живой и многослойный диалог дал свои плоды в той одновременно точной и своеобразной версии пушкинского «Пророка», которую Бэринг предложил вниманию читателей в 1936 г.

¹ Об авторе и его произведении см., в частности: [26, 27]. Примечательно, что в 1898 г. в американских «голых» журналах *The Sewanee Review* и *The Biblical World* публикуются сразу две статьи на тему поэта-пророка [28, 29].

4

Установка переводчика на внутреннюю (смысловую) и внешнюю (в поэтической форме) точность в воссоздании исходного текста – обусловленная, как мы понимаем, и его переводческими принципами, и позицией преклонения перед совершенством пушкинского произведения, и убежденностью в глубокой правдивости созданного русским поэтом образа – реализуется многоаспектно. Бэринг сохраняет форму рифмованного четырехстопного ямба и отчасти пушкинскую схему рифмовки; сложное соотношение архаической, книжной и нейтральной лексики (зачастую находя соответствие пушкинским лексическим архаизмам в английских архаических морфологических формах); анафорический полисиндетон и простой, упорядоченный синтаксис; ветхозаветные образы и новозаветный пафос мучительного духовно-физического преображения человека – как, разумеется, и общий сюжет о глубоко личном внутреннем пути поэта, взлывавшего правды и желающего посвятить свой дар служению истине, и об ответном избранничестве Поэта Господом для высокого и трудного служения: приобщения народа гласу Божьему через свою поэзию.

И все же эта версия «Пророка» расставляет свои смысловые акценты, восходящие не к исходному тексту, но к религиозному мировоззрению переводчика. Пушкинское стихотворение начинается с описания ситуации духовного перепутья, т.е. стремления и одновременно сомнения. Это архетипическая ситуация вопроса-выбора, на онтологическую глубину которой поэт только намекает. Явление «шестикрылого серафима», очевидно, становится ответом Господа поэту, и в этом смысле призывание героя к служению есть призывание христианское, в известном смысле синергийное, а не ветхозаветное. На лексическом уровне идея синергийности – со-работничества, со-направленности действий человека и Господа, человека и высших сил (одна из центральных идей православного богословия) [30] – выражена в повторе анафорического союза «и». Графически она подчеркнута тире, одновременно разделяющим и соединяющим две первые и две вторые строки, а вместе с ними и ситуации запроса и ответа, действия человека и ответного действия Серафима. На уровне грамматическом идея синергийности отвечает параллелизм субъектов «я» и «серафим», возвратных глаголов «влачился» (о поэте) и «явился» (об

ангеле). В евангельском ключе осуществлен в тексте Пушкина и перенос действия (по сравнению с опорным ветхозаветным текстом) из плоскости духовного видения в плоскость духовно-физической реальности:

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился –
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился¹.

В переводе Бэринга тонкий пушкинский символизм «духовной жажды» замещается символизмом с более определенными – религиозными, христианскими – очертаниями: в первой строке говорится об «изнемогающей душе, жаждущей [Божьей] благодати» (“fainting soul athirst for Grace”)². При этом, сохраняя общехристианский поворот ситуации запроса-ответа как ситуации воззвания к Господу на перепутье окончания прежнего и преддверия нового, как получения чудесного ответа на этот призыв, Бэринг рисует свой образ взаимодействия с горним миром. Вместо пушкинского образа полноты взаимонаправленной, синергийной активности человека и ангела, в котором физически действуют и духовно воспринимают друг друга два субъекта, Бэринг создает образ такого взаимодействия, в котором в качестве субъекта действия и восприятия доминирует человек, серафим же выделен духовно – способностью «сиять» (“blaze”). Грамматический субъект во второй и четвертой строках перевода – «я» (I); соответственно, из двух глаголов, обозначающих в первых четырех строках действие, оба соотносятся именно с ним; серафим же предстает не субъектом, но объектом восприятия поэта: “I wandered in a desert place”, “I saw a sixfold Seraph blaze”. Наконец, из перевода уходит типе как графическое обозначение синергийности взаимодействия двух субъектов.

В переводе центральной части пушкинского «Пророка» Бэринг очень точен и в сохранении ветхозаветной образности, и в ее переосмыслении внутри пушкинского сюжета о мучительном духовно-физическом преображении поэта. Так, строкам, исполненным

¹ Стихотворение А.С. Пушкина цитируется по изданию [31].

² Перевод Бэринга цитируется по изданию [32].

наивысшего напряжения («И он мне грудь рассек мечом, / И сердце трепетное вынул, / И уголь, пылающий огнем, / Во грудь отверстую водвинул»), соответствуют не менее драматичные строки, столь же связанные с пророчеством Исайи, как и пушкинский текст:

And with his sword my breast he cleft,
My quaking heart thereout he reft,
And in the yawning of my breast
A coal of living fire he pressed.

Здесь Бэринг, как мы видим, не сохраняет ни чередование мужских и женских рифм, ни схему рифмовки, ни анафорический полисиндетон. Однако вся символика мучительного замещения человеческого иным, приобщенным миру горнему, даруемым Господом, передана точно. И прежде всего – центральный образ «угля, пылающего огнем» (“a coal of living fire”), в котором отсылка к ветхозаветной Книге Пророка Исайи (в разных английских версиях это “a live coal” / “a burning coal” / “a glowing coal”) совмещена с аллюзией на литургические тексты и само литургическое действо.

Заключительные же четыре строки пушкинского «Пророка» в прочтении Бэринга кардинально расходятся не столько в форме, сколько в содержании с исходным текстом – до такой степени, что пересоздают всю концепцию пушкинского образа поэта-пророка. Стихотворение Пушкина оканчивается словами Господа, адресованными преображенному поэту и точно определяющими его пророческое служение:

«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею Моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

Поэт, прошедший мучительное духовное и телесное преображение в ответ на свой внутренний призыв, в результате этого преображения обретший обостренные телесные и духовные чувства и способность «исполниться» Божьей «волей», призван к служению своим «глаголом» – своим поэтическим даром. «Огненная» символика в Библии шире обличительной. Столь же расширительно следует понимать и

призвание поэта-пророка: это призвание к служению словом, приобщенным Истине, доходящим до сердца, выжигающим самой своей божественной природой нечистоту в нем и раздувающим огонь божественной любви [33]. Иными словами, призыв Господа «Глаголом жги сердца людей» подразумевает не просто пророческий дар, но дар художественного слова, что особенно очевидно в контексте поэтической полемики Пушкина с «пророками» Ф.Н. Глинки, В.Г. Кюхельбекера и Н.М. Языкова [34–36].

Отношения между Божьей волей и поэтическим «глаголом», обозначенные в финале пушкинского текста, – особый вариант синергичных, взаимонаправленных действий человека и мира горнего. Внутренне они удивительно точно «рифмуются» с ситуацией синергичного взаимодействия человека и серафима в начальных строках «Пророка». Таким образом, синергичность отношений человека (жаждущего преображения – в начале и преображенного – в финале) с горним миром является смысловой рамкой текста.

Заключительные строки перевода Бэринга значительно упрощают пушкинскую концепцию поэта-пророка: они замещают отношения синергичного взаимодействия между «глаголом» поэта и «волей» Господа отношениями повелевания – исполнения. Вместо же образа человека, творящего свое поэтическое слово с опорой на дарованную Господом способность знать, воспринимать и транслировать Вышнюю волю, в них создан образ человека-сосуда, человека-инструмента в руках Божиих:

“Arise, and let My voice be heard,
Charged with My will go forth and span
The land and sea, and let My word
Lay waste with fire the heart of man”.

В формальном плане основное изменение касается присутствия местоимения «мой» (соотносящегося с Господом): однократному его употреблению в исходном тексте соответствуют три случая использования в переводе: Господь в версии Бэринга говорит поэту не только о Своей воле (“My will”), которая должна «охватить землю и море» (“the land and sea”), но и о Своем голосе (“My voice”), который должен быть всем «слышен» (“be heard”), и о Своем слове (“My word”), которое должно «предавать огню сердца людей» (“Lay waste

with fire the heart of man”). Поэт у Бэринга, проходя все «пушкинские» стадии мучительного преображения, в конечном итоге перестает быть поэтом, но становится пророком, несущим людям Волпо и Слово Господа. При этом «синергийная» смысловая рамка, столь значимая для стихотворения Пушкина, замещается смысловой рамкой субъектного доминирования, или субъект-объектных отношений, исключающих возможность подлинного диалога.

Находя неравнозначное соответствие пушкинскому образу синергийной диалогичности в отношениях между поэтом и Господом, поэтом и посланником Божиим – серафимом в своем образе субъектного доминирования (субъект-объектных отношений), Бэринг в соответствии со своими духовными ориентирами пересоздает православный код пушкинского текста, замещая его католическим. Точнее, он замещает православное в своей глубине решение Пушкиным вопроса о сущности служения поэта-пророка решением по своей направленности католическим, вне-синергийным. Объяснение этих глубинных смысловых замещений следует искать в ближайшем – биографическом – контексте: известно, что интенсивные духовные поиски Бэринга привели его (подобно его близким друзьям Честертону и Беллоку) в 1909 г. в лоно Римской католической церкви и что это решение было, по его собственным словам, одним из немногих, в правильности которого он никогда не сомневался [37]. Логично предположить, что его чуткость к религиозным вопросам, его углубленное внимание к жизни души повлияли на его восприятие творчества Пушкина, равно как на выбор «Пророка» в качестве главного лирического шедевра русского поэта – и на переводческую интерпретацию этого пушкинского текста.

В то же время восприятие Бэрингом творчества Пушкина, в том числе его «Пророка», фундируется самыми разными «встречными течениями»: это и русофилия самого Бэринга, и русофилия как распространенное умонастроение в среде западноевропейских интеллектуалов в период 1920–1930-х гг.; это интерес эпохи к теме пророческого призвания поэта и общее устремление от рационального мышления к мистическому опыту; это стереотипные представления о подражательности пушкинского творчества (распространенные в среде западноевропейских интеллектуалов) – и преклонение перед поразитель-

ным поэтическим даром, способность оценить его масштабы с позиции собственных поэтических и писательских возможностей; это и согласие с авторитетным мнением Достоевского о Пушкине, и самостоятельное «открытие» в творчестве русского поэта национальных черт; это способность глубоко читать Пушкина по-русски и близость эстетических установок Бэринга-поэта и писателя к тем качествам, которые он последовательно обнаруживает в пушкинском зрелом творчестве.

Масштабную рецепцию личности и творчества А.С. Пушкина у М. Бэринга можно описать в аспектах научно-просветительской (замечания о Пушкине в «Вехах...»; соответствующая глава в «Очерке...», ее воспроизведение в виде предисловия в «Оксфордской антологии...»), редакционно-составительской (составление «Оксфордской антологии русской поэзии») и переводческой (немногочисленные, но влиятельные переводы из Пушкина) деятельности. Однако более существенно другое: вектор осмысления пушкинского творчества, заданный М. Бэрингом и, прежде всего, его отношением к «Пророку» как к уникальному явлению и шедевр мировой литературы, оказал значительное влияние на английскую пушкинистику и опосредованно – на английский канон русской поэзии. Влиянием Бэринга объясняется удивительный эпизод из истории освоения английскими читателями, критиками и переводчиками русской поэзии: на долгие годы пушкинский «Пророк» занял едва ли не центральное место не только в «английском каноне» пушкинской поэзии, но и в «английском каноне» всей русской поэзии.

Список источников

1. *Baring M. Have You Anything to Declare? A Notebook with Commentaries.* New York : A.A. Knopf, 1937. 325 p.
2. *Baring M. Have You Anything to Declare? A Notebook with Commentaries.* London : William Heinemann, 1936. 325 p.
3. *The works of Alexander Pushkin: Lyrics; Narrative poems; Folk tales Plays; Prose / Selected and ed., with an introd. by A. Yarmolinsky.* New York : Random House, 1936. 896 p.
4. *A Book of Russian Verse / ed. by C.M. Bowra.* Macmillan, 1943. 127 p.
5. *Poems / translated from Pushkin by M. Baring.* London : privately printed, 1931. 36 p.

6. Pushkin in English: A list of works by and about Pushkin: Comp. by the Slavonic div / ed. with an introd. by A. Yarmolinsky. New York : The New York publ. Libr., 1937. 32 p.
7. *Baring M.* Lost lectures; or, The fruits of experience... London : Peter Davies, 1932. 317 p.
8. Alexander Pushkin, Maurice Baring. The Prophet // The Chesterton Review. 2000. Vol. 26, Issue 1–2. P. 15–17. URL: https://www.pdenet.org/chesterton/content/chesterton_2000_0026_40545_0015_0017
9. *Pushkin A.* Collected Works: Parallel Russian Text and English Translation. Ed. by Eugene Gorny. Russian Virtual Library, 2022–2023. Vol. 1. URL: <https://rvb.ru/pt/pushkin/0420b-en.html>
10. *Baring M.* An Outline of Russian Literature. New York : H. Holt and Co ; London : Williams and Norgate, 1915. 248 p.
11. Королева С.Б. В поисках настоящей России (сложный выбор Мориса Бэринга) // Имагология и компаративистика. 2016. № 2 (6). С. 69–80. doi: 10.17223/24099554/6/4
12. *Baring M.* Russia // Baring M. Poems: 1914–1919. London : Secker, 1920. P. 34.
13. *Baring M.* Landmarks in Russian Literature. New York : The Macmillan Co, 1912. 299 p.
14. *Baring M.* The Mainsprings of Russia. London : Thomas Nelson and Sons, 1914. 328 p.
15. *Baring M.* The Russian People. London : Methuen and Co, 1911. 366 p.
16. *Pearce J.* Maurice Baring: Faith and Culture // Your Guide to Roman Catholic Literature. URL: <http://www.catholicauthors.com/baring.html>
17. Достоевский Ф.М. Пушкин (очерк) // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений : в 15 т. Л. : Наука, 1995. Т. 14. С. 425–440.
18. Берберова Н.Н. Железная женщина. М. : Книжная палата, 1991. 316 с.
19. Володько А.В. «Непостижимая связь между нами»: Морис Бэринг и Россия // Диалог со временем. 2018. Вып. 64. С. 165–178.
20. The Oxford book of Russian Verse / chosen by M. Baring. Oxford : Clarendon Press, 1971. 311 p.
21. Davidson P.C. M. Bowra's "Overestimation" of Pasternak and the Genesis of Doctor Zhivago // Stanford Slavic Studies. 2009. Vol. 37: The Life of Boris Pasternak's Doctor Zhivago. P. 42–69.
22. Гольшьева А.И. Пушкин в английской критике 50–60 гг. // Ученые записки ЛГПИИ им. А.И. Герцена. 1970. Т. 434. С. 205–210.
23. Bayley J. Pushkin: a comparative commentary. Cambridge : CUP, 1971. 386 p.
24. Bayley J. Looking in on Pushkin // The New York Review. 1983. February, 3. URL: <https://www.nybooks.com/articles/1983/02/03/looking-in-on-pushkin/>
25. *Gibran K.* The Prophet. New York : Alfred A. Knopf, 1923. 107 p.
26. *Sheehi S.* Modernism, Anxiety and the Ideology of Arab Vision // Discourse. 2006. № 28 (1). P. 72–97.

27. Mitchell G. Kahlil Gibran: Godfather of the “New Age” // Jstor Daily. 2023. September, 27. URL: <https://daily.jstor.org/kahlil-gibran-godfather-of-the-new-age/>
28. Guthrie W.N. The Poet as Prophet // The Sewanee Review. 1898. № 6 (4). P. 402–412.
29. Pollard E.B. The Prophet as a Poet // The Biblical World. 1898. № 12 (15). P. 327–332.
30. Хоружий С.С. Антропологические следствия энергийной онтологии православия // X Рождественские чтения (материалы). 2002. URL: https://www.fapsyou.ru/science/stati_conference/antropologicheskie_sledstviya_energinyoy_590/?ysclid=Inoarqjjdp297227864 (дата обращения: 14.09.2023).
31. Пушкин А.С. Собрание сочинений : в 10 т. М. : ГИХЛ, 1959. Т. 2. С. 148–149.
32. Baring M. The Prophet // The Chesterton Review. 2000. № 26 (1/2). P. 15–17.
33. Москвин Г.В. Пророк: таинство преображения и жажда истока (пророческая тема в поэзии А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова) // Вестник Нижегородского университета. Филология. 2016. № 2. С. 240–245.
34. Сурат И. «Твое пророческое слово...» // Новый мир. 1995. № 1. С. 236–239.
35. Артамонова Л.А., Карпенко Г.Ю. Мотив преображения в стихотворении А.С. Пушкина «Пророк» и в рассказе Ф.М. Достоевского «Мужик Марей» // Вестник Самарского государственного университета. 2014. № 1 (112). С. 140–145.
36. Королева С.Б. Пророческая тема в стихотворении А.С. Пушкина «Пророк»: диалог с традицией и эпохой // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2019. № 61. С. 206–225.
37. Pearce K. Maurice Baring: Faith and Culture // Your Guide to Roman Catholic Literature. URL: <http://www.catholicauthors.com/baring.html>.

References

1. Baring, M. (1937) *Have You Anything to Declare? A Notebook with Commentaries*. New York: A.A. Knopf.
2. Baring, M. (1936) *Have You Anything to Declare? A Notebook with Commentaries*. London: William Heinemann.
3. Yarmolinsky, A. (1936) *The works of Alexander Pushkin: Lyrics; Narrative poems; Folk tales Plays; Prose*. New York: Random House.
4. Bowra, C.M. (1943) *A Book of Russian Verse*. Macmillan.
5. Pushkin, A.S. (1931) *Poems*. Translated M. Baring. London: privately printed.
6. Yarmolinsky, A. (1937) *Pushkin in English: A list of works by and about Pushkin*. New York: The New York Publ. Libr.
7. Baring, M. (1932) *Lost Lectures; or, The Fruits of Experience*. London: Peter Davies.
8. Baring, M. (2000) The Prophet. *The Chesterton Review*. 26(1-2). pp. 15–17. [Online] Available from: https://www.pdcnet.org/chesterton/content/chesterton_2000_0026_40545_0015_0017

9. Pushkin, A. (2022–2023) Collected Works: Parallel Russian Text and English Translation. In: Gorniy, E. (ed.) *Russian Virtual Library*. Vol. 1. [Online] Available from: <https://rvb.ru/pt/pushkin/0420b-en.html>.
10. Baring, M. (1915) *An Outline of Russian Literature*. New York: H. Holt and Co; London: Williams and Norgate.
11. Koroleva, S.B. (2016) Searching for the true Russia (A complicated choice for Maurice Baring). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 2(6). pp. 69–80. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/6/4
12. Baring, M. (1920) *Poems: 1914–1919*. London: Secker. p. 34.
13. Baring, M. (1912) *Landmarks in Russian Literature*. New York: Macmillan.
14. Baring, M. (1914) *The Mainsprings of Russia*. London: Thomas Nelson and Sons.
15. Baring, M. (1911) *The Russian People*. London: Methuen and Co.
16. Pearce, J. (n.d.) *Maurice Baring: Faith and Culture*. [Online] Available from: <http://www.catholicauthors.com/baring.html>
17. Dostoevsky, F.M. (1995) *Sobranie sochineniy: v 15 t.* [Collected Works: in 15 vols]. Vol. 14. Leningrad: Nauka. pp. 425–440.
18. Berberova, N.N. (1991) *Zheleznaya zhenshchina* [The Iron Woman]. Moscow: Knizhnaya palata.
19. Volodko, A.V. (2018) “Nepostizhimaya svyaz’ mezhdu nami”: Moris Bering i Rossiya [“The Incomprehensible Connection Between Us”: Maurice Baring and Russia]. *Dialog so vremenem*. 64. pp. 165–178.
20. Baring, M. (ed.) (1971) *The Oxford Book of Russian Verse*. Oxford: Clarendon Press.
21. Davidson, P.C. (2009) M. Bowra’s “Overestimation” of Pasternak and the Genesis of Doctor Zhivago. *Stanford Slavic Studies*. 37. pp. 42–69.
22. Golysheva, A.I. (1970) Pushkin v angliyskoy kritike 50–60 gg. [Pushkin in English criticism of the 50–60s]. *Uchenye zapiski LGPI im. A.I. Gertsena*. 434. pp. 205–210.
23. Bayley, J. (1971) *Pushkin: a comparative commentary*. Cambridge: CUP.
24. Bayley, J. (1983) Looking in on Pushkin. *The New York Review*. 3rd February. [Online] Available from: <https://www.nybooks.com/articles/1983/02/03/looking-in-on-pushkin/>
25. Gibran, K. (1923) *The Prophet*. New York: Alfred A. Knopf.
26. Sheehi, S. (2006) Modernism, Anxiety and the Ideology of Arab Vision. *Discourse*. 28(1). pp. 72–97.
27. Mitchell, G. (2023) Kahlil Gibran: Godfather of the “New Age”. *Jstor Daily*. 27th September. [Online] Available from: <https://daily.jstor.org/kahlil-gibran-godfather-of-the-new-age/>
28. Guthrie, W.N. (1898) The Poet as Prophet. *The Sewanee Review*. 6(4). pp. 402–412.
29. Pollard, E.B. (1898) The Prophet as a Poet. *The Biblical World*. 12(15). pp. 327–332.
30. Khoruzhiy, S.S. (2002) *Antropologicheskie sledstviya energiyonoy ontologii pravoslaviya* [Anthropological consequences of the energetic ontology of Orthodoxy].

[Online] Available from: https://www.fapsyrou.ru/science/stati_conference/antropologicheskie_sledstviya_energinyoy_590/?ysclid=lnoarqjdp297227864 (Accessed: 14th September 2023).

31. Pushkin, A.S. (1959) *Sobranie sochineniy: v 10 t.* [Collected Works: in 10 vols]. Vol. 2. Moscow: GIKhL. pp. 148–149.

32. Baring, M. (2000) The Prophet. *The Chesterton Review*. 26(1/2). pp. 15–17.

33. Moskvina, G.V. (2016) Prorok: tainstvo preobrazheniya i zhazhda istoka (proroche-skaya tema v poezii A.S. Pushkina i M.Yu. Lermontova) [The Prophet: the mystery of transformation and the thirst for the source (the prophetic theme in the poetry of Aleksandr Pushkin and Mikhail Lermontov)]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta. Filologiya*. 2. pp. 240–245.

34. Surat, I. (1995) “Tvoe prorocheskoe slovo...” [“Your prophetic word...”]. *Novyy mir*. 1. pp. 236–239.

35. Artamonova, L.A. & Karpenko, G.Yu. (2014) Motiv preobrazheniya v stikhotvorenii A.S. Pushkina “Prorok” i v rasskaze F.M. Dostoevskogo “Muzhik Marey” [The motif of transformation in A.S. Pushkin’s poem “The Prophet” and in the story “The Peasant Marey” by F.M. Dostoevsky]. *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta*. 1(112). pp. 140–145.

36. Koroleva, S.B. (2019) The theme of the prophet in Alexander Pushkin’s poem “The Prophet”: A dialogue with the tradition and the epoch. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 61. pp. 206–225. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/61/12

37. Pearce, K. (n.d.) *Maurice Baring: Faith and Culture*. [Online Available from: <http://www.catholicauthors.com/baring.html>].

Информация об авторе:

Королева С.Б. – д-р филол. наук, начальник научно-исследовательской лаборатории «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации» Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова (Нижний Новгород, Россия). E-mail: svet-lakor0808@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

S.B. Koroleva, Dr. Sci. (Philology), head of Research Laboratory, Linguistic University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russian Federation). E-mail: svet-lakor0808@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 11.07.2024.

The article was accepted for publication 11.07.2024.

Научная статья

УДК 82.091+821.161.1+821.133.1

doi: 10.17223/24099554/22/7

«На Таити» Эльзы Триоле: русский оригинал и французский автоперевод

Лев Аркадьевич Трахтенберг

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, Lev_A_T@inbox.ru*

Аннотация. «На Таити» – первая книга Э. Триоле, опубликованная по-русски в 1924 г., а в 1964 г. изданная в авторском переводе на французский язык. В работе анализируется поэтика произведения и проводится сопоставление перевода с оригиналом.

Ключевые слова: литература русской эмиграции, русско-французские связи, поэтика, переводоведение, литература путешествий, образ другого

Для цитирования: Трахтенберг Л.А. «На Таити» Эльзы Триоле: русский оригинал и французский автоперевод // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 114–123. doi: 10.17223/24099554/22/7

Original article

doi: 10.17223/24099554/22/7

Elsa Triolet's *In Tahiti*: The Russian source and the French self-translation

Lev A. Trakhtenberg

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation,
Lev_A_T@inbox.ru*

Abstract. *In Tahiti* is Elsa Triolet's first book. It is a travelogue about a one-year journey to the island in 1919–1920. The text was written in Russian

and published in 1924 in the Leningrad magazine *Russkiy sovremennik*, followed by a book edition, published in Leningrad in 1925. In the early 1960s, Triolet translated it into French; this version was included in Vol. 1 of *Œuvres romanesques croisées* by Triolet and her husband Louis Aragon (1964). The paper aims to analyze the poetics of the book and compare its Russian and French versions. For a travelogue, *In Tahiti* has unexpectedly little action: the way to Tahiti across two oceans is paid little attention to; almost nothing happens on the island. This seems to be done on intention: Tahiti is represented as an unusually static world. There is a conflict, however, between two aspects of Tahiti's image in Triolet's perception. The scenery is splendid and beautiful; the people are happy and friendly; yet the island induces the deep feeling of fear and estrangement. Everything is completely alien to the narrator: both nature and culture. The alienation is reinforced by the underlying contrast between the two loci of perception – Tahiti and Russia. The recollections of Russia, though limited to several short passages, are crucial to the understanding of the book. Naturally, the writer feels nostalgic about her homeland; this feeling is expressed directly, but the reason for its intensity remains implicit, though obvious. Triolet recalls Russia as it was before 1917 – as the land of the past, where she will never return. The French translation is accurate in terms of form as well as content. However, this accuracy makes it different from its source, inasmuch as it appeals to another audience. Some realia of Triolet's homeland are designated by borrowings from Russian; certain toponyms and quotations are commented in captions and footnotes. This emphasizes Triolet's position as a double stranger: then a European among the Tahitians, now an émigrée among the French. For Triolet, the translation indicates yet another distance. There is a forty-year time lapse between the Russian and French versions, the former standing at the start of Triolet's literary career; the latter marking its final. Beginning as a Russian writer in exile, she ends up a French writer; nevertheless, *In Tahiti* remains a reference point, reminding her readers of her roots.

Keywords: Russian émigré literature, Russian-French connections, poetics, translation studies, travel literature, image of the other

For citation: Trakhtenberg, L.A. (2024) Elsa Triolet's *In Tahiti*: The Russian source and the French self-translation. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 22. pp. 114–123. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/22/7

«На Таити» – первая книга Эльзы Триоле. Это путевые заметки; материалом для них послужили ее впечатления от путешествия на остров вместе с мужем Андре, французским офицером, с которым она уехала из России. Они отправились на Таити в 1919 г. и вернулись в

1920 г., проведя там около года. После возвращения в Париж они недолго прожили вместе: уже в 1921 г. они разошлись.

К литературному труду Э. Триоле обратилась по совету В.Б. Шкловского и М. Горького. Шкловский, который был влюблен в нее и посвятил ей роман «ZOO, или Письма не о любви», отметил литературные достоинства ее писем, где, в частности, описывалось путешествие на Таити (некоторые письма вошли в эту книгу [1. С. 270–272, 282, 299–300, 307–310, 323–324]), и показал их Горькому; тот согласился с его оценкой. Впоследствии Шкловский вспоминал, что сделал ее писательницей [2. С. 111].

Книга «На Таити» была написана на русском языке и впервые опубликована в 1924 г. в ленинградском журнале «Русский современник» [3], а затем в 1925 г. в издательстве «Атеней», тоже ленинградском, – там же, где за год до того вышла книга «ZOO» Шкловского [4]. В 1920-е гг. Триоле создала еще несколько произведений по-русски, а с конца 1930-х писала на французском языке.

Переход на другой язык был постепенным. В 1960-х гг. Триоле вспоминала, что книгу «Добрый вечер, Тереза», вышедшую в 1938 г., она начала писать по-русски и затем переводила [5. С. 417], но уже в середине работы над этим сборником новелл стала писать сразу по-французски [5. С. 79]. Вскоре она приобрела известность как французская писательница, став первой женщиной, получившей Гонкуровскую премию (премия за 1944 г. была присуждена ей в 1945) [6–9].

С 1964 г. в Париже выходило многотомное собрание произведений Э. Триоле и ее мужа Луи Арагона. Для этого издания Триоле перевела книгу «На Таити» на французский язык. Произведение вошло в первый том собрания [10. Р. 49–143].

Творчество Триоле как двуязычного писателя привлекает внимание зарубежных ученых, особенно в последнее время [11; 12; 13. Р. 129–164]. Ее путевые заметки изучаются мало и также за рубежом, во французской версии [14]. Между тем именно сопоставление двух вариантов текста – русского и французского – представляет интерес в контексте проблематики автоперевода [15–20] как пример авторской реинтерпретации материала в иной языковой и культурной среде. Задача статьи – исследовать поэтику книги «На Таити» и показать, что в ней меняется при переводе с русского языка на французский и почему.

Особенность этой книги, не вполне обычная для жанра путевых заметок, – статичность. В ней нет сюжета: автор никуда не движется, и от приезда в начале до отъезда в конце не происходит, по существу, никаких событий. Характерно, что хотя путь из Парижа до Таити, на другую сторону земного шара, – морем до Нью-Йорка, на поезде до Сан-Франциско и снова морем – сам по себе заслуживал бы подробного описания, автор говорит о нем совсем немного. И это не случайно: мир Таити представляется Триоле застывшим в неизменности и во многом именно в силу этого непонятным. Она обращает внимание на то, что на Таити нет смены времен года: приход весны, событие в климате Москвы, где она выросла, там совершенно неощутим.

Автора интересует природа, но еще более – люди. Природа Таити прекрасна. Для описания пейзажа автор находит экспрессивные сравнения, передающие чувственное восприятие предметов. Например, водное пространство между берегом и окружающим остров коралловым рифом изображается как «ров», который «наполнен до краев как бы яркой жидкой краской, очень светло-синей и светло-зеленой. Эти два цвета нигде не сливаются ни на поверхности, ни в глубине, и зеленый остается насквозь зеленым, а синий насквозь синим до самого ясного дна морского. Определенность и чистота этих цветов дает то же ощущение удовлетворения, что вид развернутого куска цветного шелка или свежесжатой на палитру краски» [3. С. 105]. Люди в большинстве своем приветливы и добры, их недостатки автор отмечает со снисходительной доброжелательностью.

И тем не менее главное впечатление Триоле от Таити – чувство чуждости этого мира. Особенно остро оно ощущается ночью, которая оказывается временем не покоя, а страха. В рассказе о ней олицетворяется море, которое «беззвучно переливается под луной, будто ничего ни о чем не знает», и овеществляется мрак – «провалы тупой бархатной тьмы»; в окна «струится, ползет из всех щелей, настигает нас непонятное, чужое, безымянное» [3. С. 115].

Это господствующее ощущение чужого подчеркивается системой антитез. Во-первых, рядом со своей настороженностью Эльза Триоле рисует радость своего мужа, который, к ее удивлению, в основном спокойно чувствует себя в этой, для него столь же новой, среде и не понимает ее беспокойства. Во-вторых, книга заканчивается пуантом:

в дни отъезда тревога неожиданно сменяется чувством щемящей грусти. Но главное, что рядом с чужим миром, в котором находится, автор постоянно вспоминает потерянный свой.

Рассказ ведется в двух планах: настоящего и прошлого. Фоном для восприятия экзотического мира служат воспоминания о детстве в до-революционной Москве, о домашнем уюте, покое и счастье. Видимо, сквозь разрыв между этими планами просвечивает нигде прямо не выговоренная идея книги, понятная русскому читателю середины 1920-х гг.: тот мир, еще столь недавний, после революции утрачен безвозвратно. Автор может покинуть чужую среду, но лишен возможности вернуться в свою, так как их разделяет не только пространственная, но и временная дистанция.

Перевод, выполненный автором почти через четыре десятка лет, отличается точностью и мастерством. Это естественно: к тому времени Эльза Триоле – не только известный писатель, но и опытный переводчик как с русского языка на французский, так и с французского на русский. Она переводит на французский язык, например, «Портрет» Н.В. Гоголя, пьесы А.П. Чехова, стихи и прозу В.В. Маяковского.

В переводе передан ритм оригинала, который задает чередование длинных и коротких фраз, иногда структурированных с помощью параллелизма, как в следующем примере:

Ехали сначала по воде, потом по суше, потом снова по воде. Океаны отличаются волной: в одном – волна короткая и частая – вверх, вниз, вверх, вниз – либо нос, либо корма парохода висят в воздухе. В другом – волна длинная, долгая, пароход на ней помещается целиком и едет по волне, как сани по горе [З. С. 102].	Nous allions tout d'abord sur l'eau, puis sur terre, puis encore sur l'eau. Les océans se distinguent par la vague : l'un l'a courte et serrée – on monte on descend on monte on descend – tantôt c'est la proue, et tantôt la poupe qui reste suspendue dans les airs ; l'autre a la vague longue et lente, le paquebot s'y loge en entier et la descend comme un traîneau la pente d'une montagne [10. P. 53].
---	--

Здесь же видно, как французский текст передает аллитерацию русского, сохраняя, насколько это возможно, звукообраз оригинала: «волна длинная, долгая» – «la vague longue et lente».

Тот же прием хорошо замечен в четверостишии, которое взято в качестве эпиграфа (подписанном криптонимом Р.Я. — имеется в виду Роман Якобсон; в 1920-е гг. он, как и Шкловский, добивался внимания Эльзы Триоле, но тоже безуспешно). Перевод сохраняет звучание оригинала; по-русски рифма в нечетных стихах каламбурная, по-французски — близкая к ней:

Не могу того таити, Что люблю тебя сердешно. Коль уедешь на Таити, Буду плакать безутешно. Р. Я. [3. С. 102].	<i>Je ne pourrais pas te le taire Que je t'aime et t'aimerai Si tu t'en vas sur cette terre Jamais ne m'en consolerais R. J. [10. P. 53].</i>
---	---

Но именно установка на точность в конечном счете определяет не смысловое тождество перевода и оригинала, а их различие. Причина в том, что, как уже было сказано, в книге есть не только картины Таити, но и картины России.

В этих картинах, в точности передавая исходный текст, автор иногда обозначает русские реалии русскими же по происхождению словами, которые выделяются курсивом:

Дома в городе деревянные, как наши дачи, но стоят почти все на невысоких сваях [3. С. 105].	Les maisons de la ville sont en bois, comme nos <i>datchas</i> , mais presque toutes bâties sur pilotis [10. P. 57].
---	--

Таким же образом говорится и о реалиях Таити:

Еще не так давно туземцы заворачивались в прямую, широкую тряпку, красную, с большим белым узором или синюю — с оранжевым. Тряпка эта называется «парео» [3. С. 107].	Il n'y a pas si longtemps, pour tout vêtement les Tahitiens s'enroulaient dans un large morceau d'étoffe, rouge à dessins blancs, ou bleue à dessins orange. On appelle cela un <i>paréo</i> [10. P. 59].
---	---

Рядом с русской реалией можно встретить и американскую, которая, очевидно, столь же непривычна для французского читателя:

Мне случилось жить в степи Закавказья, в маленькой станице, почти в полном одиночестве. <...> Жила в одиноком доме на ранче, в плодородной пустыне Калифорнии <...> [3. С. 114].	J'ai vécu dans une petite <i>stanitza</i> de la steppe transcaucasienne, dans une solitude presque totale. <...> J'ai vécu dans un <i>ranch</i> solitaire du désert fertile de la Californie <...> [10. P. 76].
--	---

Детали русской жизни, незнакомые читателю-французу, иногда поясняются сносками. Например, в одной из них сообщается, что *Сокольники* – это парк и лес на окраине Москвы [10. Р. 66]. Комментарии не только реалии, но и тексты. Фольклорные эпитафии к двум главам в переводе снабжены подписью, в оригинале не требовавшейся: «*Chanson russe*» – «Русская песня» [10. Р. 102, 118]. Реминисценция из прецедентного текста в переводе выделена кавычками и снабжена сноской с указанием источника, в оригинале отсутствующими:

Есть также и площадь, а кругом нее несколько казенных каменных зданий, деревянный дом семьи Помарэ, полиция, милиция и институт для благородных девиц [3. С. 105].	Il y a aussi une place autour de laquelle sont disposés quelques bâtiments en pierre, la maison en bois de la reine Pomaré, « la police, la milice, bref, l'Institut des jeunes filles nobles » ⁽¹⁾ . (¹) Expression quasi-proverbiale tirée d'une description de petite ville, dans une nouvelle de Tchekhov [10. Р. 57] («Выражение, ставшее пословицей, из описания небольшого городка в рассказе Чехова» – <i>фр.</i>).
--	---

Источник этой цитаты – рассказ А.П. Чехова «В суде». В письме Лиле Брик Триоле просит напомнить ей, откуда эти слова [5. С. 437]: к 1960-м гг., когда она работает над переводом, она уже забыла их источник, но при этом считает, что французскому читателю необходимо его знать, так как без пояснений это место окажется непонятным.

Такие детали подчеркивают, что перевод оказывается в иной коммуникативной ситуации, нежели оригинал, и это меняет его смысл. Здесь иначе раскрывается оппозиция своего и чужого, ключевая для книги. Если в оригинале окружающий автора чужой мир противопоставлялся своему, хотя и утраченному (и русский читатель, как предполагалось, этот мир утратил вместе с ним), то в переводе это два мира, в равной степени чуждых читателю французскому. Одна экзотическая для француза среда противопоставляется другой. От русской аудитории автор ожидает сопереживания; от французской – скорее удивления. Русскому читателю текст говорит о нем самом; французскому – нет.

Зато он иначе раскрывает образ автора. Перед французским читателем автор сам выступает как представитель иной культуры. Русский текст сближает автора и адресата; французский же, напротив, устанавливает между ними дистанцию. К моменту выхода перевода Эльза Триоле – давно уже французский писатель; но она напоминает своему новому читателю, что когда-то пришла в эту культуру извне, с совсем иным опытом.

Притом для автора имеет значение не только культурная дистанция, но и еще одна – временная. По словам Триоле, на Таити она оказывается всего через год после того, как покидает революционную Россию. В то время ей двадцать три года; в год первой публикации книги ей исполняется двадцать восемь. А русское и французское издания разделяют еще сорок лет.

Поэтому, переводя книгу на французский язык, ее автор, как и читатель, переживает двойное отчуждение. Если читатель отчужден от двух пространств – экзотического Таити и едва ли менее экзотической в глазах француза России, то автор – от двух времен: своей юности и своей молодости, до эмиграции и в ее первые годы. Русская книга для Эльзы Триоле становится началом творческого пути; ее французский перевод знаменует подведение его итогов.

Список источников

1. Шкловский В. Собрание сочинений. М. : Новое литературное обозрение, 2019. Т. 2. 1000 с.
2. Дувакин В.Д. Беседы с Виктором Шкловским. Воспоминания о Маяковском. М. : Common place: Устная история, 2017. 182 с.
3. Триоле Э. На Таити // Русский современник. Литературно-художественный журнал. 1924. № 3. С. 102–142.
4. Триоле Э. На Таити. Л. : Атеней, 1925. 100 с.
5. Лиля Брик – Эльза Триоле. Неизданная переписка (1921–1970). М. : Эллис Лак, 2000. 688 с.
6. Marcou L. Elsa Triolet: Les yeux et la mémoire. Paris : Plon, 1994. 417 p.
7. Bouchardeau H. Elsa Triolet: Écrivain. [Paris] : Flammarion, 2001. 369 p.
8. Гальцова Е.Д. Триоле Эльза // Большая российская энциклопедия. М. : Большая российская энциклопедия, 2016. Т. 32. С. 407.
9. Delranc-Gaudric M. Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine. Paris : Éditions L'Harmattan, 2020. 368 p.
10. Triolet E. À Tahiti ; Bonsoir, Thérèse ; Les manigances, journal d'une égoïste. Paris : R. Laffont, 1964. 393 p. (Triolet E., Aragon [L.] Œuvres romanesques croisées. [En 42 vols.] Vol. 1).

11. *Beaujour E.K.* The Bilingualism of Elsa Triolet // *Comparative Literature Studies*. 1983. Vol. 20, № 3. P. 317–328.
12. *Birden L.M.* Triolet as Translator // *Équivalences*. 2001. Vol. 28, № 2. P. 31–54. doi: 10.3406/equiv.2001.1230
13. *Elsky J.* Writing Occupation: Jewish Émigré Voices in Wartime France. Stanford : Stanford University Press, 2020. 288 p. doi: 10.2307/jj.8305965.8
14. *O'Reilly P.* Elsa Triolet passa un an à Tahiti en 1920 // *Journal de la Société des Océanistes*. 1968. Vol. 24. P. 149–152. doi: 10.3406/jso.1968.2242
15. *Beaujour E.K.* Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the “First” Emigration. Ithaca : Cornell UP, 1989. 263 p.
16. *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London ; New York : Bloomsbury, 2013. 201 p.
17. *Kippur S.* Writing It Twice: Self-Translation and the Making of a World Literature in French. Northwestern University Press, 2015. 192 p.
18. *Фещенко В.В.* Автоперевод поэтического текста как разновидность автокоммуникации // *Критика и семиотика*. 2015. № 1. С. 199–218.
19. *Никонова Н.Е.* Национальная литература на иностранном языке: о корпусе немецких автопереводов В.А. Жуковского и их восприятии в России и за рубежом // *Имагология и компаративистика*. 2016. № 1 (5). С. 103–127. doi: 10.17223/24099554/5/7
20. *Wanner A.* The Bilingual Muse: Self-Translation among Russian Poets. Evanston : Northwestern University Press, 2020. 235 p.

References

1. Shklovskiy, V. (2019) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 2. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
2. Duvakin, V.D. (2017) *Besedy s Viktorom Shklovskim. Vospominaniya o Mayakovskom* [Conversations with Viktor Shklovsky. Memories of Mayakovsky]. Moscow: Common place: Ustnaya istoriya.
3. Triolet, E. (1924) *Na Tahiti* [In Tahiti]. *Russkiy sovremennik. Literaturno-khudozhestvennyy zhurnal*. 3. pp. 102–142.
4. Triolet, E. (1925) *Na Taiti* [In Tahiti]. Leningrad: Ateney.
5. Katanyan, V.V. (ed.) (2000) *Lilya Brik — El'za Triole. Neizdannaya perepiska (1921–1970)* [Lilya Brik — Elsa Triolet. Unpublished Correspondence (1921–1970)]. Moscow: Ellis Lak.
6. Marcou, L. (1994) *Elsa Triolet: Les yeux et la mémoire*. Paris: Plon.
7. Bouchardeau, H. (2001) *Elsa Triolet: Écrivain*. [Paris]: Flammarion.
8. Galtsova, E.D. (2016) *Triole El'za* [Triole Elsa]. In: *Bol'shaya russiyskaya entsiklopediya* [Great Russian Encyclopedia]. Vol. 32. Moscow: Bol'shaya russiyskaya entsiklopediya. p. 407.
9. Delranc-Gaudric, M. (2020) *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*. Paris: Éditions L'Harmattan.

10. Triolet, E. (1964) À Tahiti; Bonsoir, Thérèse; Les manigances, journal d'une égoïste. In: Triolet, E. & Aragon, [L.] *Œuvres romanesques croisées*. Vol. 1. Paris: R. Laffont.
11. Beaujour, E.K. (1983) The Bilingualism of Elsa Triolet. *Comparative Literature Studies*. 20(3). pp. 317–328.
12. Birden, L.M. (2011) Triolet as Translator. *Équivalences*. 28(2). pp. 31–54. doi: 10.3406/equiv.2001.1230
13. Elsky, J. (2020) *Writing Occupation: Jewish Émigré Voices in Wartime France*. Stanford: Stanford University Press. doi: 10.2307/jj.8305965.8
14. O'Reilly, P. (1968) Elsa Triolet passa un an à Tahiti en 1920. *Journal de la Société des Océanistes*. 24. pp. 149–152. doi: 10.3406/jso.1968.2242
15. Beaujour, E.K. (1989) *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration*. Ithaca: Cornell UP.
16. Cordingley, A. (ed.) (2013) *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London; New York: Bloomsbury.
17. Kippur, S. (2015) *Writing It Twice: Self-Translation and the Making of a World Literature in French*. Northwestern University Press.
18. Feshchenko, V.V. (2015) Avtoperevod poeticheskogo teksta kak raznovidnost' avtokommunikatsii [Self-translation of a poetic text as a type of auto-communication]. *Kritika i semiotika*. 1. pp. 199–218.
19. Nikonova, N.E. (2016) National literature in a foreign language: V.A. Zhukovsky's corpus of German self-translations and their reception in Russia and abroad. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 1(5). pp. 103–127. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/5/7
20. Wanner, A. (2020) *The Bilingual Muse: Self-Translation among Russian Poets*. Evanston: Northwestern University Press.

Информация об авторе:

Трахтенберг Л.А. – д-р филол. наук, профессор кафедры истории русской литературы Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия). E-mail: Lev_A_T@inbox.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

L.A. Trakhtenberg, Dr. Sci. (Philology), professor, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: Lev_A_T@inbox.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 13.06.2024.

The article was accepted for publication 13.06.2024.

Научная статья

УДК 82-21+7.094+82.091

doi: 10.17223/24099554/22/8

Экранизация как явление интерсемиотического перевода. На материале двух киноверсий шекспировской трагедии «Гамлет»

Марина Владимировна Цветкова

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики», Нижний Новгород, Россия, mtsvetkova@hse.ru

Аннотация. В статье дан сравнительный анализ эпизодов, представляющих монолог «Быть или не быть» в экранных версиях «Гамлета» Л. Оливье и Г. Козинцева. Сравнение выявляет радикальное отличие главной идеи экранизаций, хотя монолог в них дан без изменений. Показано, как специфические семиотические возможности киноязыка позволяют режиссерам интерпретировать солилокви по-разному в зависимости от особенностей личной и национальной картины мира и этапа развития кинотрадиции, к которой они принадлежат.

Ключевые слова: интерсемиотический перевод, экранизация, Шекспир, «Гамлет», Л. Оливье, Г. Козинцев, монолог «Быть или не быть»

Для цитирования: Цветкова М.В. Экранизация как явление интерсемиотического перевода. На материале двух киноверсий шекспировской трагедии «Гамлет» // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 124–144. doi: 10.17223/24099554/22/8

Original article

doi: 10.17223/24099554/22/8

Film adaptation as a phenomenon of intersemiotic translation. A case study of two film versions of Shakespeare's *Hamlet*

Marina V. Tsvetkova

HSE University, Nizhny Novgorod, Russian Federation, mtsvetkova@hse.ru

Abstract. The article focuses on film adaptation as a phenomenon of intersemiotic translation. Using the “close viewing” technique, the author provides a comparative analysis of the episodes representing the soliloquy “To be or not to be” in two film versions of Shakespeare’s *Hamlet*: by Laurence Olivier (1948) and Grigoriy Kozintsev (1964). The comparison reveals a radical difference in the central idea of the film adaptations, though the soliloquy in both films is presented without changes or abbreviations. The specific semiotic capabilities of film language, due to the “meaning of the unsaid,” allow for different interpretations of the soliloquy, depending on the characteristics of the personal and national picture of the world, as well as on the cinematic tradition. The English filmmaker acted as an innovator in the interpretation of Shakespeare’s image, removing the typical dramatic pathos of theatrical production and utilizing innovative cinematic techniques. The Soviet film director thoroughly perused and reconsidered what Olivier had done, to develop and clarify many of his “discoveries” (like symbolism of the setting, representing the soliloquy as an internal monologue, etc.). Olivier’s film is focused on identifying the timeless and archetypal things in the tragedy of Hamlet, and is abundant in Freudian imagery. In this interpretation, the thought of suicide becomes central to the soliloquy: “to be or not to be” is read, first of all, as “to live or not to live.” For Kozintsev, “to be or not to be” implies the choice between maintaining human dignity no matter what or coming to terms with evil and giving up. His Hamlet chooses the former – at the end of the scene, he begins a slow ascent, symbolizing the path of overcoming himself, whereas Olivier’s Hamlet begins to descend. Kozintsev’s film adaptation is largely colored by the specific flavor of the culture and time to which he belonged. As performed by Smoktunovsky, Hamlet is a man of the 1960s, with a worldview characteristic of the generation, based on an emphasis on the spiritual side of life (albeit materialistically understood), as well as a heightened sense of “the antinomy between the arbitrariness of power and the individual autonomy of the individual.” Kozintsev sees the main tragedy of Hamlet in his being born when there was no need for titans anymore. The era of people who gave too much free rein to their minds has ended. Hamlet can neither refuse to fulfill his duty nor fulfill it. This to a great

extant resounded the situation in the 1960s, which developed in the Soviet Union in the late Khrushchev Thaw.

Keywords: intersemiotic translation, film version, Shakespeare, *Hamlet*, Laurence Olivier, Grigoriy Kozintsev, soliloquy “To be or not to be”

For citation: Tsvetkova, M.V. (2024) Film adaptation as a phenomenon of intersemiotic translation. A case study of two film versions of Shakespeare’s *Hamlet*. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 22. pp. 124–144. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/22/

Киноадаптация литературного произведения по сути своей является переводом, понимаемым в широком смысле слова: с языка одного искусства на язык другого, использующего для трансляции смыслов иные семиотические средства. Язык в данном случае, вслед за Ю.М. Лотманом, тоже трактуется в расширенном ключе и подразумевает «упорядоченную коммуникативную знаковую систему» [1. С. 4]. Понятый таким образом феномен экранизации с полным правом может рассматриваться как явление интерсемиотического перевода (термин предложен Р. Якобсоном в 1959 г. [2]).

В ходе экранизации литературного текста первоначальный авторский замысел подвергается целой серии «рефракций». Во-первых, он интерпретирован и «пересказан» режиссером, трактовка которого не может быть абсолютно эквивалентной авторской даже при максимально «бережном» отношении к экранизируемому тексту и несет на себе следы режиссерской индивидуальности. Во-вторых, экранная версия ориентирована на зрителя, чей горизонт ожидания отличен от горизонта ожидания читателя, которому предназначалось литературное произведение, вследствие его принадлежности к иной эпохе и / или культуре. В-третьих, литературный текст оказывается «пересказан» языком другого искусства, имеющего в своем арсенале принципиально отличные семиотические средства (У. Эко очень точно характеризует интерсемиотический перевод как интерпретацию с изменением материи [3. С. 283]). Так, если литературный текст рассказывает историю при помощи слов, соединяемых в соответствии с лингвистическими законами в предложения, то кино делает это при помощи кадров (каждый из которых может иметь самостоятельную смысловую нагрузку), выстроенных в определенной последовательности для выражения мысли режиссера.

Обсуждение вопросов киноязыка, в том числе и в сравнении с языком литературы, началось филологами и кинематографистами еще в эпоху немого кино в 1910–1930-е гг. (Ю. Тынянов [4], В. Шкловский [5], Б. Эйхенбаум [6], С. Эйзенштейн [7] и др.). Это обсуждение вспыхнуло с новой силой с появлением звукового кино (Р. Арнхейм [8], Б. Балаш [9], У. Гуральник [10], Р. Якобсон [2] и др.). А в 1960–1970-е гг. сформировалось отдельное направление киноведения, связанное с исследованием семиотики кино (Р. Барт [11], Вяч. Вс. Иванов [12], Ю.М. Лотман [1], К. Метц [13], К. Разлогов [14], У. Эко [15] и др.)

Родившаяся в рамках киноведения теория экранизации сегодня становится все более популярным исследовательским сюжетом. В особенности за рубежом, где исследование феномена киноадаптации (*film adaptation*) активно занимаются как искусствоведы, так и филологи. Только в англоязычном мире с начала XXI в. было опубликовано такое количество работ, посвященных теории, практике и анализу экранизаций конкретных произведений, что их простое перечисление заняло бы несколько страниц [16–31 и др.]. Созданы специальные пособия по истории и теории экранизаций [32, 33]. Появились академические журналы, специализирующиеся на данной проблематике: «*Journal of Adaptation in Film and Performance*» (Великобритания), «*Adaptation*» (Великобритания), «*Literature-Film Quarterly*» (США) и др.

В последние годы в российской гуманитаристике сфера, связанная с экранизацией литературных произведений, переживает настоящий «бум». Постоянно появляются статьи, диссертации и монографии, рассматривающие экранизации с позиций литературоведения, лингвистики, киноведения, философии (С. Арутюнян [34], Н. Мариевская [35], Н. Цукерштейн-Горницкая [36], М. Ямпольский [37] и многие другие).

Как и в зарубежной науке, в работах, посвященных этому вопросу, подчас преобладает утвердившийся начиная с 1990-х гг. дескриптивный подход, предполагающий описание несовпадающих мест в литературном первоисточнике и его экранной версии. Такой подход приводит исследователя к очевидной и малопродуктивной идее о невозможности адекватно перевести произведение, созданное в рамках одного искусства, языком другого. Намного более целесообразным представляется нацелить исследование на выявление ключевых трансформаций, произошедших с литературным текстом в ходе пере-

вода на язык кино, и выяснение спровоцировавших их причин. Особенный интерес в этой связи представляют работы по экранизации, написанные с позиций лингвистики и межкультурной коммуникации [38–40]. Подобный угол зрения позволяет сосредоточиться на происходящих при интерсемиотическом переводе «трансмутациях» (термин Р. Якобсона), связанных с различием не только языков передающих и принимающих «медий», но и языков национальных культур.

В настоящей статье вслед за теоретиками, трактующими кино с семиотической точки зрения, фильм понимается как текст. В связи с этим методика анализа, применяемая автором статьи к киноадаптации, в опоре на термин Т.С. Элиота «close reading» («пристальное / медленное чтение»), может быть охарактеризована, как «пристальный / медленный просмотр». Такая методика, предполагающая многократное внимательное просматривание анализируемого эпизода, позволяет отследить особенности разворачивания в нем визуального, словесного и акустического рядов в их взаимодействии и способствует реконструкции режиссерского замысла. Наблюдения, сделанные в ходе просмотра, подвергаются дополнительной проверке, сопоставляясь с суждениями самих режиссеров о работе над фильмом.

Новизна предлагаемого в статье подхода состоит в том, что экранизации исследуются в ней как продукт рецепции, понимаемой как диалог между литературным источником и его экранной версией.

Монолог «Быть или не быть» выбран для анализа, так как он является кульминацией внутреннего конфликта протагониста шекспировской пьесы. Его сценическая трактовка всегда в существенной мере определяет трактовку всего произведения и задает его общий тон. В связи с этим интересно обратиться к фильмографии «Гамлета» и проследить, как в разных экранизациях этот ключевой эпизод осмыслялся и преподносился.

Визуальный ряд, в контекст которого помещался режиссерами монолог, поражает своим разнообразием. В экранизации Т. Ричардсона (1969) принц (Н. Уильямсон) читает монолог лежа в постели. В фильме Ф. Дзефирелли (1990) Гамлет (Мел Гибсон), произносит монолог, блуждая между надгробиями в склепе. В фильме К. Браны (1996), где действие перенесено в XIX в., герой (К. Брана) находится в просторном зале с высокими зеркалами, за одним из которых, с односторонне прозрачной стороной, скрываются Клавдий и Полоний.

В ленте М. Альмрейды (2000), в которой действие разворачивается в современности, Гамлет (И. Хоук) идет в магазине мимо полок, где расположены фильмы под рубрикой «Action». В ленте Ю. Кары «Гамлет. XXI век» (2010) протагонист (Г. Месхи) сидит обнаженным на камне посреди моря.

Поскольку объем статьи не позволяет подвергнуть пристальному анализу все кинематографические версии, ограничимся двумя первыми по времени звуковыми экранизациями трагедии Шекспира, где есть сцена монолога «Быть или не быть»: 1948 г. (режиссер Лоуренс Оливье) и 1964 г. (режиссер Георгий Козинцев). Эти фильмы были выбраны как экранизации, сделанные в разных культурных традициях и на разных этапах развития кино. Кроме того, фильм Г. Козинцева находится в постоянном диалоге с лентой своего предшественника.

В британской экранизации Л. Оливье, знаменитый в то время театральный актер, сам сыграл главную роль. Неудивительно, что во время исполнения монолога он прибегает к театральным эффектам: на словах «Or to take arms against the see of troubles, and by opposing end them» [41. Р. 99] вынимает из ножен кинжал; картинно держит его в руках, а потом безвольно роняет в пропасть на фразе: «Thus conscience does make cowards of us all» [41. Р. 101].

Вместе с тем в фильме широко использованы экспрессивные возможности кино. Сцена начинается стремительным восхождением по спирально уходящим вверх массивным каменным ступеням. Оливье признавался, что задумал показать происходящее увиденным глазами главного героя. Потому оператор снимает так, как будто камера «встроена» в сознание Гамлета: мы не видим, как он поднимается по ступеням, но смотрим его глазами на рыдающую на каменных ступенях в начале лестничных маршей Офелию («an eternity away down the long corridor» [42. Р. 290]), от которой вместе с принцем постепенно начинаем отдаляться, пока ее не скрывает поворот лестницы¹.

¹ В фильме эпизоды встречи с Офелией, подосланной Полонием, и монолога «To be, or not to be» переставлены местами для усиления художественного эффекта. Разговор с Офелией происходит непосредственно перед сценой монолога, причем в трактовке Оливье Гамлет знает, что Офелия подослана королем и По-

Оставив Офелию за поворотом, камера устремляется вперед и вверх, ее движение становится стремительным, отчего у зрителя возникает ощущение, что он взлетает по ступеням, как бы воспаряя над облаками густого тумана, окутавшего сумрачный замок. Музыкальное оформление эпизода (музыку к фильму написал Уильям Уолтон) усиливает ощущение стремительного вертикального движения. Когда герой достигает вершины, камера сначала на какое-то время устремляется в светлое небо, а потом начинает изучать морской простор. Этот визуальный ряд транслирует ощущение освобождения, которое должен испытывать Гамлет, вырвавшись на свободу из мрачных недр замка с его скоплением «вонючих и вредных паров» (о которых идет речь в другом его монологе). Вторит визуальному ряду и музыкальный.

С морского простора камера смещается на волны, бьющиеся об утес (буквальная визуальная метафора шекспировского «the sea of troubles»). Музыка, соединяясь с шумом волн, становится все более тревожной и напряженной, ускоряется ее темп. Этот эпизод визуально и акустически воссоздает мятежное состояние духа, соединенное с ощущением безвыходности, загнанности в тупик, «зашитое» Шекспиром в монолог.

Фильм 1948 г. черно-белый, хотя к тому времени уже появилась возможность снимать в цвете¹. В своих мемуарах Оливье отмечал, что видит историю Гамлета скорее как гравюру, а не картину, написанную маслом [43]. Именно черно-белый формат в соединении с использованием техники глубокого фокуса (когда изображение подается с одинаковой резкостью на всех планах кадра), по мнению ре-

лонием (он слышал, как те сговаривались об этом). Этот режиссерский ход должен усилить ощущение трагизма и кризисности момента: герой убеждается, что предан абсолютно всеми.

¹ В цвете был снят первый шекспировский фильм Оливье «Генрих V». Однако к моменту съемки «Гамлета» у режиссера возник конфликт со студией «Техниколор», отчего ему пришлось задуматься о том, чтобы снимать черно-белый фильм. Неудачно сложившиеся обстоятельства режиссер обратил себе на пользу, решив «концептуализировать» отказ от «мандариновых и абрикосовых лиц», которые бы только повредили воссозданию обстановки двора и образа Гамлета со всей его меланхолией [42. Р. 286].

жиссера, способствовали созданию величественных поэтических образов, которые идеально соответствовали стилю шекспировского стиха [42. Р. 161].

Слова монолога начинают звучать за кадром, когда мы еще не видим лица героя. Вначале в кадре возникает его голова, показанная сверху со спины. Потом камера начинает стремительно наезжать, будто погружаясь внутрь головы персонажа и растворяясь в ней (прием, открытый в кинематографе немецкими экспрессионистами), отчего создается ощущение, что слова, которые мы слышим за кадром, звучат у героя в голове. Камера как будто проходит сквозь голову героя и в кадре вновь оказываются бьющиеся о скалу волны, из которых на мгновение выплывают снятые крупным планом глаза смотрящего на них с высоты башни Гамлета. В какой-то момент у зрителя возникает ощущение, что герой хочет броситься вниз и погибнуть.

Операторская игра планами, переключение картинок «работают» на передачу внутреннего смятенного состояния героя. Когда в кадре возникает фигура Гамлета, сидящего на возвышении, зритель видит, что монолог произносится вслух. Хотя и не целиком. На словах «To die; – to sleep» [41. Р. 99] монолог вновь переносится во внутреннее пространство, актер закрывает глаза и открывает их только дойдя до слов «Ah, there's the rub» [41. Р. 99], когда на смену закадрового голоса снова приходит «проговаривание» монолога.

Оливье произносит слова без театральной декламации (критики часто обвиняли актера в том, что он «прозаизирует» шекспировский текст, лишая его поэтического сладкозвучия, потому даже звучащие из его уст куски монолога воспринимаются как раздумья, а не как сопликвий¹, традиционно предполагавший декламационные эффекты.

Когда монолог закончен, начинается спуск вниз по ступенькам, над которыми витает зловещий туман – как будто мы вместе с героем с небес возвращаемся в преисподнюю. Попытка Гамлета вырваться, найти выход из тупика, в котором он оказался, не увенчалась успехом. Он осознал, что выход из игры через смерть – сомнительный путь к

¹ От английского «soliloquy» – «passage in a drama in which a character expresses his thoughts or feelings aloud while either alone upon the stage or with the other actors keeping silent. This device was long an accepted dramatic convention, especially in the theatre of the 16th, 17th, and 18th centuries» [44].

спасению: страна, из которой никто не возвращался, пугает принца своей неизвестностью. Звучащие в момент размышлений об этом элементы музыкальной темы, сопровождающей в фильме появление призрака, наводят на мысль, что Гамлету приходит на ум и упоминание отца об испытываемых им в потустороннем мире муках.

В предложенной Оливье интерпретации центральной в монологе становится мысль о самоубийстве (не случайно в этом эпизоде герой дважды готов его совершить – когда стоит над пропастью и когда достает кинжал), которое в какой-то момент кажется Гамлету заманчивой возможностью вырваться из ада, в котором он оказался.

Таким образом, в трактовке Л. Оливье «быть или не быть» прочитывается прежде всего как «жить или не жить». Не случайно на словах «To die; – to sleep, – No more...» [41. Р. 99] лицо Гамлета дается укрупненным планом. В языке кино так отмечаются особенно значительные моменты в переживаниях героев. Однако принц не решается, покончив с собой, разрешить все проблемы ударом кинжала. Показательно, что сам Оливье видел в истории Гамлета трагедию человека, который не мог решить, как ему действовать (в своих мемуарах он признается, что фразу эту «подарил» ему один голливудский фильм, в котором герой Гэрри Купера спрашивает простого, но имеющего тягу к знаниям моряка, что тот читает. «Гамлет, – отвечает матрос, – история о парне, который никак не мог решить, что делать» [42. Р. 285].

Оливье любил «закольцовывать» в своих фильмах символические образы. Круглая площадка на вершине башни, где разворачивается сцена монолога, возникает в фильме трижды: в самом начале Горацио и Марцелл видят здесь призрак, рассказ которого должен побудить принца к мщению, а в финале именно сюда четыре капитана приносят бездыханное тело Гамлета. Таким образом режиссер семиотически связывает неспособность героя к действию и его гибель.

Исследователи не раз обращали внимание, сколь тщательно разработан визуальный символизм киноленты Оливье [45. Р. 22]. Мемуары режиссера свидетельствуют о том, что система символов была им продумана чрезвычайно тщательно: волосы актера были специально высветлены, чтобы он больше соответствовал образу «архетипического датчанина»; костюмы короля и королев были выполнены в стиле одежд, изображаемых обычно на соответствующих карточных

фигурах [42. Р. 286], пространство в фильме очень точно охарактеризовано К. Ротвеллом как «sparse, abstract and ultimately timeless» [46. Р. 57].

Оливье находился во время работы над фильмом под сильным влиянием теории Фрейда и вкладывал в символику ленты архетипические и эротические смыслы [47. Р. 19]. Ключевые образы эпизода со-лилоковия легко «прочитываются» через призму классической фрейдистской трактовки: башня как фаллический символ, морская стихия как символ материнского лона, восхождение по лестнице как сублимированное соитие. Однако, как это часто бывает у талантливых художников, созданное Оливье произведение оказалось гораздо шире первоначального замысла, и семиотический смысл визуальных образов эпизода, как и фильма в целом, оказался намного глубже и многогранней тех, что предполагал вложить в них режиссер.

На фоне «постановочного» кинематографа 1940-х, по большей части представлявшего собой заснятую на пленку театральную постановку, экранная версия Оливье выглядит новаторски¹, однако в контексте последующих экранизаций именно театральность ощущается как ее отличительная черта: произнесение монолога сидя на камне в эффектной неестественной позе, игра с кинжалом и т.п.

Фильм получил высочайшую оценку во всем мире и особенно у себя на родине. Одна из рецензий 1948 г. завершалась утверждением, что после «Гамлета» Оливье к этой пьесе Шекспира можно больше не возвращаться ни в кино, ни в театре, настолько эта экранизация совершенна [48].

Тем не менее в 1964 г. появилась еще одна черно-белая экранная версия, снятая в СССР Г. Козинцевым. В «Дневнике режиссера» сохранились записи Козинцева, свидетельствующие о том, с каким вниманием он изучил фильм Оливье. Считая его по-своему прекрасным [49], советский режиссер отметил в нем целую серию недостатков, от которых постарался избавить собственную версию. Пристальный просмотр фильма Козинцева свидетельствует о том, что он находится в постоянном диалоге с британской экранизацией.

¹ Критик Беренис Климан охарактеризовала этот гибридный жанр таким образом: “not a filmed play, not precisely a film, but a filminfused play” [46. Р. 52].

Другим существенным влиянием, по признанию режиссера, были эскизы к спектаклю «Гамлет» (1911) в МХТ Гордона Крэга, которые поразили его еще в юности. «Пространство, лишенное опознавательных знаков, воплощение ночной пустоты и ледяной стужи, туман с моря, в котором что только не мерещится. Одинокие фигуры среди неведомых каменных миров. Ни детали, ни черточки, за которую можно зацепиться, чтобы найти путь сюда, потому так и манит эта пустынно́сть. Ритм форм, оттенки серого, вертикали и горизонталь передают своим кодом поэзию – она уже не слышна, а видна» [50. С. 144]. Именно таким образом – в эстетике книжной графики Козинцев выстраивает визуальный ряд к фильму.

Готовясь к работе над фильмом, режиссер не только совершил поездку в Англию на родину драматурга, но и тщательнейшим образом изучил историю рецепции образа Гамлета в Европе и России, а также наиболее значительные актерские трактовки образа главного героя. Результаты этого колоссального труда отражены в двух книгах: «Наш современник Вильям Шекспир» [49] и «Пространство трагедии. Дневник режиссера» [50]. Обе книги предоставляют ценнейшие свидетельства о том, как видел шекспировский замысел Козинцев.

Размышляя над увиденной им постановкой Шекспировского мемориального театра в Стратфорде-на-Эйвоне, режиссер сетовал, что ему не хватило в ней «жизненного интереса» и «трагической силы» [49. С. 61], что из пьесы исчезла поэзия, все «стало как бы с маленькой буквы» [49. С. 60]. Вместе с тем понимание Козинцевым «поэзии» было далеко от романтической эстетизации. Он писал: «поэзия Гамлета вырастает из житейской прозы, лишенной прикрас, нередко не только суровой, но и грубой и жестокой» [49. С. 223].

Режиссер стремился создать образ Гамлета-современника. Он отмечал, что пьесу часто играют в современных костюмах, но рассказыывают о старинной жизни. Козинцев же ставил перед собой обратную задачу: сыграть в костюмах XVI в., но показать современную историю (он осознанно выбирает для своего Гамлета такую куртку и такую стрижку, которые бы не выглядели архаично). В то же время современность, на которую делает упор Козинцев, не являлась «сиюминутной». Напротив, в ней, как в фокусе, должно было проявиться повторяющееся и вневременное.

Козинцев делает больший упор на визуальный ряд, чем Оливье, сокращая многие монологи до пары строк, он вводит целые сцены без единого слова, которые предельно нагружены семантически (примером может служить танец Офелии). В эпизоде монолога, как и в британском фильме, визуально развернут один из центральных образов солилоквия – «the see of troubles»: он тоже передан через картину волн, бьющихся о скалы.

Записи Козинцева, во многом идущего вслед за Эйзенштейном (режиссеры были дружны), который буквально прорисовывал каждый кадр перед съемкой, свидетельствуют о том, сколь важное значение он придавал месту, в котором должен был быть произнесен монолог. По замыслу Козинцева место должно было «открыть связь духовной жизни героя и материального мира» [50. С. 106]. Прежде чем остановиться на вошедшем в фильм варианте, снятом в Крыму, он в поисках баланса символизма и жизненности перебрал и отбросил несколько версий как слишком «иллюстративных» и «символических».

«Камни образовывали заторы, и, чтобы выйти к морю, нужно было сворачивать, обходить другие нагромождения. Кинокамера следовала за Гамлетом – надвигались холодные, серо-черные поверхности, за одним тупиком следовал другой» [50. С. 107]. Такой пейзаж позволил связать ритм движения кинокамеры с ходом мыслей героя, а также метафорически представить «бесплодье умственного тупика», в котором тот находится.

Слова из литературоведческого арсенала: «метафора», «сравнение», «рифма», «аллитерация» – Козинцев активно использует в применении к визуальным образам своих картин, подчеркивает значение в них пластики и ритма. Весь визуальный ряд «Гамлета» продуман до мелочей: здесь нет ничего лишнего, и каждая крупница максимально нагружена семантически. «Эти крупницы – в пластике шекспировского фильма – открываются, когда в сочетании явлений находишь не натуралистическую, а поэтическую связь, когда значение предмета в кадре бывает не буквальным, а метафорическим» [50. С. 106].

Сцена монолога открывается серией кадров, в которых море с яростью бьется о скалистый берег. Точно с таких же кадров начинался весь фильм. Повторяющийся образ волн, разбивающихся о камни, – яркий пример приема, который режиссер называл «внутренней сцеп-

кой». Досконально изучивший экранизацию Л. Оливье, Козинцев, конечно, прибег к использованию образа моря, бьющегося о скалы, осознанно, однако изменил общий контекст. Гамлет находится не на вершине скалы, а на одном уровне с морем, его окружают мощные камни, которые в большинстве кадров даже не позволяют разглядеть неба. Подвижная стихия моря и угрюмая статичность величественных валунов составляют контраст, чреватый семиотической полифункциональностью: это и столкновение закоснелого уклада Эльсинора с живым, находящимся в постоянном поиске умом Гамлета, и отчаянные попытки главного героя найти выход из «бесплодия умственного тупика» [51. С. 177], и смутенное состояние чувств при попытках сохранить холодность рассудка.

Прежде чем остановиться на фигуре протагониста, камера пристально изучает поверхность одного из громадных камней, данную крупным планом. Постепенно она сдвигается вправо и захватывает в кадр главного героя, как бы сравнивая человека с каменной глыбой, на фоне которой он кажется таким слабым и хрупким, что невольно возникает вопрос, что может человек противопоставить непреложности обстоятельств, в которых он оказался. Вместе с тем хрупкость тела не исключает крепость духа. Сравнение героя с камнем, предлагаемое Козинцевым, может быть истолковано и в таком ключе: тело слабо и бrenно, но дух человека может быть крепок, как гранит.

Весь этот визуальный ряд служит своеобразным прологом к монологу. Слова начинают звучать за кадром, а сам Гамлет остается недвижимым, совсем как исполинский камень, на фоне которого он дан. Актер в кадре показан по пояс, руки его неподвижны, глаза и рот закрыты. В трактовке Козинцева «Быть или не быть» – однозначно и недвусмысленно внутренний монолог¹. Единственным движущимся элементом в кадре становятся волны, ритмичное движение которых на заднем плане является семиотическим «переносом» в визуальный план движения мыслей и чувств в сознании главного героя. На словах «Вот в чем вопрос» Гамлет открывает глаза. Его взгляд направлен на зрителя, прямо ему в душу. За счет этого приема вопрос оказывается

¹ Перенесение солилоковия во внутреннее пространство было «подсмотрено» режиссером у Оливье, который использовал этот прием не только в экранизации «Гамлета», но и других шекспировских пьес (впервые в «Генрихе V»).

переадресован в зрительный зал, и зрителю нельзя не искать теперь на него собственного ответа. Режиссер считал, что смысл трагедии Шекспира состоит в том, что она сама побуждает к действию, звучит, как набат, пробуждающий совесть.

В мимике и жестах актера нет никакой театральности. Он ведет себя предельно естественно, как напряженно размышляющий человек: идет вдоль берега, поворачивается к зрителю спиной, останавливается, следит за наступающей и отступающей волной. Герой дан то крупным, то общим планом и все время вписан в нагромождение камней, которые становятся визуальной доминантой всего эпизода. Само соотношение фигуры и пространства призвано передать одиночество личности во враждебной пустоте холодного бездушного мира.

Со слов «Так малодушничают наша мысль, / И вянет, как цветок, решимость наша / В бесплодье умственного тупика» [51. С. 177] Гамлет начинает движение вверх по лестнице, в противоположность Гамлету Оливье, который в конце эпизода начинал спускаться вниз. Таким образом, у Козинцева «быть или не быть» прочитывается как выбор между решимостью достойно проявить себя, несмотря ни на что, или сдаться, опустить руки. Его Гамлет выбирает «быть» и начинает медленное восхождение вверх, символизирующее путь преодоления себя. Звуковое оформление эпизода тоже подчеркивает выбор героя не «покоряться / Працам и стрелам яростной судьбы» [51. С. 177]. Музыка Д. Шостаковича передает тончайшие движения души Гамлета и вместе с тем имеет ярко выраженное героическое начало.

Заглавную роль в фильме Козинцева исполнил Иннокентий Смоктуновский. Если Оливье не ассоциировался ни у публики, ни у кинокритиков с «созерцательным и философичным актером» [47. Р. 19], то Смоктуновский виделся советскому зрителю именно таким. В его исполнении Гамлет – шестидесятник с характерным для поколения мироощущением, в основе которого лежит акцентирование духовной стороны жизни (пусть и материалистически понимаемое), а также обостренное чувство «антиномии между произволом власти и индивидуальной автономией личности» [52]. Главную трагедию Гамлета Козинцев видел в том, что «пришло время, переставшее нуждаться в титанах. Кончилась эпоха людей, дававших слишком много воли своему уму» [49. С. 254]. Гамлет не мог ни отказаться от выполнения долга, ни его выполнить. Это во многом перекликалось с ситуацией

60-х гг. прошлого века, которая сложилась в Советском Союзе на излете хрущевской оттепели.

Если фильм Оливье в большей степени ориентирован на выявлении в трагедии Гамлета вневременного и архетипического (по крайней мере именно такой была установка режиссера), то экранизация Козинцева в большой мере оказалась окрашенной специфическим колоритом культуры и эпохи, к которым принадлежал режиссер. Английский режиссер выступил как новатор в трактовке шекспировского образа, сняв драматическую патетику, характерную для театральных постановок его времени и использовав новаторские кинематографические приемы. Советский режиссер переосмыслил сделанное Оливье, углубил и уточнил многие из его «открытий».

Анализ фрагментов двух фильмов, выявивший радикальное отличие центральной идеи экранизации 1948 г. от экранной версии 1964 г., убедительно демонстрирует, как мультимодальность языка кино благодаря «означиванию недосказанного» [40. С. 151], порождаемому за счет синергии вербального, звукового и визуального рядов, способна радикальным образом трансмутировать экранизируемый текст. И в фильме Оливье, и в фильме Козинцева монолог Гамлета приведен полностью, без изменений и сокращений. Однако специфические семиотические возможности киноязыка позволяют каждому из режиссеров интерпретировать солилокви по-своему, в зависимости от особенностей личностной и национальной картины мира, а также от этапа развития кинематографической традиции, к которой они принадлежат.

Список источников

1. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти Раамат, 1973. 135 с.
2. Jacobson R. Linguistic Aspects of Translation // On Translation. Cambridge : Harvard University Press, 1959. P. 232–239.
3. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. СПб. : Symposium, 2006. 574 с.
4. Тынянов Ю.Н. Кино – слово – музыка // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. С. 320–322.
5. Шкловский В.Б. Литература и кинематограф. Берлин : Русское универсальное издательство, 1923. 59 с.

6. Эйхенбаум Б.М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. СПб. : Российский институт истории искусств, 2001. С. 13–39.
7. Эйзенштейн С.М. Избранные статьи. М. : Искусство, 1956. 455 с.
8. Арнхейм Р. Кино как искусство. М. : Издательство иностранной литературы, 1960. 206 с.
9. Балаш Б. Кино: Становление и сущность нового искусства. М. : Прогресс, 1968. 328 с.
10. Гуральник У.А. Русская литература и советское кино: Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема. М. : Наука, 1968. 431 с.
11. Барт Р. Третий смысл. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 279 с.
12. Иванов Вяч.Вс. Функции и категории языка кино // Из работ московского семиотического круга. М. : Языки русской культуры, 1997. С. 516–547.
13. Metz Ch. Langage et cinéma. Paris : Larousse, 1971. 223 с.
14. Разлогов К.М. Искусство экрана: проблемы выразительности. М. : Искусство, 1982. 158 с.
15. Эко У. О членениях кинематографического кода // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М. : Радуга, 1985. С. 79–101.
16. Books in Motion: Adaptation, Intertextuality. Authorship / ed. by M. Aragay. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2005. 289 с.
17. Cardwell S. Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel. Manchester ; New York : Manchester University Press, 2002. 224 с.
18. Cartelli T., Katherine R. New Wave Shakespeare on Screen. Cambridge : Polity Press, 2007. 1039 с.
19. Elliott K. Rethinking the Novel/Film Debate. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 302 с.
20. Geraghty C. Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama. Lanham, Boulder etc. : Rowman & Littlefield, 2008. 223 с.
21. Dickens on Screen / ed. by J. Glavin. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 225 с.
22. Hutcheon L. A Theory of Adaptation. New York : Routledge, 2006. 252 p.
23. In/Fidelity: Essays on Film Adaptation / ed. by D.L. Kranz, N. Mellerski. Cambridge : Cambridge Scholars Press, 2008. 240 p.
24. Film Adaptation / ed. by J. Naremore. Berkley ; Los Angeles : Rutgers University Press, 2000. 258 с.
25. Leitch T. Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory // Criticism. 2003. Vol. 45, № 2. P. 149–171.
26. Leitch T. Film Adaptation and Its Discontents: from “Gone with the Wind” to “The Passion of the Christ”. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2007. 354 p.
27. Leitch T. Adaptation and Intertextuality, or, What isn’t an Adaptation, and What Does it Matter? // A Companion to Literature, Film, and Adaptation / ed. by Deborah Cartmell. Oxford : Blackwell Publishing Ltd., 2012. P. 87–104.

28. The Literature / Film Reader: Issues of Adaptation / ed. by J.M. Welsh, P. Lev. Plymouth : Scarecrow Press, 2007. 361 p.
29. Sanders J. Adaptation and Appropriation. New York : Routledge, 2006. 188 p.
30. Jane Austen in Hollywood / ed. by L. Troost, S. Greenfield. Jefferson ; London : The University Press of Kentucky, 2001. 221 p.
31. Screening Text: Critical Perspectives on Screen Adaptation / ed. by Sh. Wells-Lassange, H. Ariane. Jefferson, NC : MacFarland, 2013. 256 p.
32. The Cambridge Companion to Literature on Screen / ed. by D. Cartmell, I. Whelehan. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 276 p.
33. A Companion to Literature, Film, and Adaptation / ed. by D. Cartmell. Oxford : Blackwell Publishing Ltd., 2012. 448 p.
34. Арутюнян С.М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств : автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2003. 20 с.
35. Мариевская Н.Е. Экранизация литературного произведения: анализ художественного времени. М. : ВГИК, 2016. 170 с.
36. Цукерштейн-Горницкая Н.С. Основные закономерности процесса взаимодействия киноискусства и литературы : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1988. 49 с.
37. Ямпольский М. Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. М. : Новое литературное обозрение, 2004. 369 с.
38. Aguiar D., Queiroz J. Introductory Editorial: On Intersemiotic Translation as it Relates to Translation in General // Applied Semiotics/Semiotique Appliquée. 2010. № 24. P. 337–344.
39. E-Chou Wu. Intersemiotic Translation and Film Adaptation // Providence Forum: Language and Humanities. 2014. Vol. VIII, № 1. P. 149–182.
40. Леонтович О.А. Проблема интерсемиотического перевода (на материале русской классики) // Наука телевидения. 2010. Т. 7. С. 144–157.
41. Shakespeare W. The Works of Shakespeare. The Tragedy of Hamlet. London : Methuen and Co, 1899. 237 p.
42. Olivier L. On Acting. London : Sceptre, 1987. 397 p.
43. Hutchinson P. Laurence Olivier: The Tragic Comedian. URL: <https://www.criterion.com/current/posts/6588-laurence-olivier-the-tragic-comedian>
44. Ostberg R. Soliloquy // Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/art/soliloquy>
45. Donaldson P. Olivier, Hamlet, and Freud // Cinema Journal. 1987. Vol. 26, № 4. P. 22–48.
46. Rothwell K.S. A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 380 p.
47. Interview. Laurence Olivier with Kenneth Tynan // Great Acting / ed. by Hal Burton. New York : Hill and Wang, 1967. P. 11–48.
48. Cameron K. Olivier's *Hamlet* a Real Film Masterpiece. URL: <https://www.nydailynews.com/entertainment/movies/laurence-olivier-produces-magnificent-hamlet-article-1.2087897>

49. Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир. М. ; Л. : Искусство, 1962. 319 с.
50. Козинцев Г. Пространство трагедии. Дневник режиссера. М. ; Л. : Искусство, 1984. 232 с.
51. Шекспир В. Гамлет // Шекспир В. Трагедии. Сонеты. М. : Художественная литература, 1968. С. 123–247.
52. Шубин А.В. Шестидесятники. URL: <https://megabook.ru/article/Шестидесятники>

References

1. Lotman, Yu.M. (1973) *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Esthetics]. Tallin: Eesti Raamat.
2. Jacobson, R. (1959) Linguistic Aspects of Translation. In: Brower, A. (ed.) *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press.
3. Eco, U. (2006) *Skazat' pochtu to zhe samoe. Opyty o perevode* [Saying Almost the Same Thing: Experiences in Translation]. Translated from Italian. St. Petersburg: Symposium.
4. Тын्यानov, Yu.N. (1977) *Poetika. Istoriya literatury. Kino*. [Poetics. History of Literature. Cinema.]. Moscow: Nauka.
5. Shklovskiy, V.B. (1923) *Literatura i kinematograf* [Literature and Cinema]. Berlin: Russkoe universal'noe izdatel'stvo.
6. Eikhenbaum, B.M. (2001) Problemy kinostilistiki [Problems of Film Stylistics]. In: Kopylova, R.D. (ed.) *Poetika kino* [Poetics of Cinema]. St. Petersburg: Russian Institute of Art History.
7. Eisenstein, S.M. (1956) *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Moscow: Iskusstvo.
8. Arnheim, R. (1960) *Kino kak iskusstvo* [Cinema as an Art]. Translated from German. Moscow: Izdatel'stvo inostrannoy literatury.
9. Balázs, B. (1968) *Kino: Stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva* [Cinema: The Formation and Essence of a New Art]. Translated from German. Moscow: Progress.
10. Guralnik, U.A. (1968) *Russkaya literatura i sovetskoe kino: Ekranizatsiya klassicheskoy prozy kak literaturovedcheskaya problema* [Russian Literature and Soviet Cinema: Film Adaptations of Classical Prose as a Literary and Cultural Problem]. Moscow: Nauka.
11. Barthes, R. (2015) *Tretiy smysl* [The Third Meaning]. Translated from French. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).
12. Ivanov, Vyach.Vs. (1997) Funktsii i kategorii yazyka kino [Functions and categories of the language of cinema]. In: Nikolaeva, T.M. (ed.) *Iz rabot moskovskogo semioticheskogo kruga* [From the Works of the Moscow Semiotic study group]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
13. Metz, Ch. (1971) *Langage et cinéma*. Paris: Larousse.

14. Razlogov, K.M. (1982) *Iskusstvo ekrana: problemy vyrazitel'nosti* [Screen Art: Problems of Expression]. Moscow: Iskusstvo.
15. Eco, U. (1985) O chleneniyakh kinematograficheskogo koda [On the Divisions of the Cinematographic Code]. In: Yampolskiy, M. (ed.) *Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedeniy ekrana* [The structure of the film. Some problems of the analysis of screen works]. Moscow: Raduga.
16. Aragay, M. (ed.) (2005) *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality. Authorship*. Amsterdam, New York: Rodopi.
17. Cardwell, S. (2002) *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester, New York: Manchester University Press.
18. Cartelli, T. & Katherine, R. (2007) *New Wave Shakespeare on Screen*. Cambridge: Polity Press.
19. Elliott, K. (2003) *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press.
20. Geraghty, C. (2008) *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*. Lanham, Boulder etc.: Rowman & Littlefield.
21. Glavin, J. (ed.) (2003) *Dickens on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press.
22. Hutcheon, L. (2006) *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
23. Kranz, D.L. & Mellerski, N. (eds) (2008) *In/Fidelity: Essays on Film Adaptation*. Cambridge: Cambridge Scholars Press.
24. Naremore, J. (ed.) (2000) *Film Adaptation*. Berkley and Los Angeles: Rutgers University Press.
25. Leitch, T. (2003) Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory. *Criticism*. 45(2). pp. 149–171.
26. Leitch, T. (2007) *Film Adaptation and Its Discontents: from "Gone with the Wind" to "The Passion of the Christ."* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
27. Leitch, T. (2012) Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter? In: Cartmell, D. (ed.) *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
28. Welsh, J.M. & Lev, P. (eds) (2007) *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Plymouth: Scarecrow Press.
29. Sanders, J. (2006) *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge.
30. Troost, L. & Greenfield, S. (eds.) (2001) *Jane Austen in Hollywood*. Jefferson and London: The University Press of Kentucky.
31. Wells-Lassange, Sh. & Ariane, H. (eds.) (2013) *Screening Text: Critical Perspectives on Screen Adaptation*. Jefferson, NC: MacFarland.
32. Cartmell, D. & Whelehan, I. (eds.) (2007) *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press.
33. Cartmell, D. (ed.) (2012) *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

34. Arutyunyan, S.M. (2003) *Ekranizatsiya literaturnykh proizvedeniy kak spetsificheskiy tip vzaimodeystviya iskusstv* [Film adaptation of literary works as a specific type of interaction between arts]. Abstract of Philosophy Cand. Dis. Moscow.
35. Marievskaya, N.E. (2016) *Ekranizatsiya literaturnogo proizvedeniya: analiz khudozhestvennogo vremeni* [Film Adaptation of a Literary Work: Analysis of Artistic Time]. Moscow: VGIK.
36. Tsukershteyn-Gornitskaya, N.S. (1988) *Osnovnye zakonomernosti protsessa vzaimodeystviya kinoiskusstva i literatury* [The main patterns of the process of interaction between cinema and literature]. Abstract of Art History Dr. Diss. Moscow.
37. Yampolskiy, M. (2004) *Yazyk – telo – sluchay: kinematograf i poiski smysla* [Language – Body – Chance: Cinema and the Search for Meaning]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
38. Aguiar, D. & Queiroz, J. (2010) Introductory Editorial: On Intersemiotic Translation as it Relates to Translation in General. *Applied Semiotics – Semiotique Appliquée*. 24. pp. 337–344.
39. E-Chou, Wu. (2014) Intersemiotic Translation and Film Adaptation. *Providence Forum: Language and Humanities*. 8(1) pp. 149–182.
40. Leontovich, O.A. (2010) Problema intersemioticheskogo perevoda (na materiale russkoy klassiki) [The Problem of Intersemiotic Translation (Based on Russian Classics)]. *Nauka televideniya – The Art and Science of Television*. 7. pp. 144–157.
41. Shakespeare, W. (1899) *The Works of Shakespeare. The Tragedy of Hamlet*. London: Methuen and Co.
42. Olivier, L. (1987) *On Acting*. London: Sceptre.
43. Hutchinson, P. (2019) *Laurence Olivier: The Tragic Comedian*. [Online] Available from: <https://www.criterion.com/current/posts/6588-laurence-olivier-the-tragic-comedian>
44. Ostberg, R. (n.d.) Soliloquy. In: *Encyclopedia Britannica*. [Online] Available from: <https://www.britannica.com/art/soliloquy>
45. Donaldson, P. (1987) Olivier, Hamlet, and Freud. *Cinema Journal*. 26(4). pp. 22–48.
46. Rothwell, K.S. (1999) *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press.
47. Burton, H. (ed.) (1967) Interview. Laurence Olivier with Kenneth Tynan. *Great Acting*. New York: Hill and Wang.
48. Cameron, K. (2018) *Olivier's Hamlet a Real Film Masterpiece*. [Online] Available from: <https://www.nydailynews.com/entertainment/movies/laurence-olivier-produces-magnificent-hamlet-article-1.2087897>
49. Kozintsev, G. (1962) *Nash sovremennik Vil'yam Shekspir* [Our Contemporary William Shakespeare]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo.
50. Kozintsev, G. (1984) *Prostranstvo tragedii. Dnevnik rezhissera* [The Space of Tragedy. A Director's Diary]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo.

51. Shakespeare, W. (1968) *Tragedii. Sonety* [Tragedies and Sonnets]. Translated from English. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

52. Shubin, A.V. (n.d.) *Shestidesyatniki* [The Sixtiers]. [Online] Available from: <https://megabook.ru/article/Shestidesyatniki>

Информация об авторе:

Цветкова М.В. – д-р филол. наук, профессор департамента литературы и межкультурной коммуникации Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Нижний Новгород, Россия). E-mail: mtsvetkova@hse.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

M.V. Tsvetkova, Dr. Sci. (Philology), professor, HSE University (Nizhny Novgorod, Russian Federation). E-mail: mtsvetkova@hse.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 25.09.2024.

The article was accepted for publication 25.09.2024.

ИМАГОЛОГИЯ

Научная статья
УДК 82.091
doi: 10.17223/24099554/22/9

Категориальный аппарат имагологии

Елена Вячеславовна Папилова

*Российский государственный университет нефти и газа (НИУ)
имени И.М. Губкина, Москва, Россия, llennochka@mail.ru*

Аннотация. В статье дается оценка современного состояния понятийного аппарата имагологии – дисциплины, предметом изучения которой являются этностереотипы. Автор констатирует, что, несмотря на укорененность имагологии в науке, ее понятийный аппарат не сформировался окончательно. Имагологи используют термины других дисциплин или создают новые. В статье определяется круг таких понятий и дается их толкование применительно к имагологии.

Ключевые слова: имагология, категориальный аппарат, концепт «свое – чужое», этностереотип, образ, ментальность, национальный характер

Для цитирования: Папилова Е.В. Категориальный аппарат имагологии // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 145–155. doi: 10.17223/24099554/22/9

Original article
doi: 10.17223/24099554/22/9

Categorical apparatus of imagology

Elena V. Papilova

*Gubkin Russian State University of Oil and Gas, Moscow, Russian Federation,
llennochka@mail.ru*

Abstract. Imagology – defined as the study of ethnic stereotypes as applied in various fields such as philology, history, sociology, psychology, journalism, art history, cultural studies etc. – has taken a deep root in science. Imagology

collects data from different types of sources, combining them to reveal the images of “alien” peoples and nations, and their cultures as perceived in the viewers’ own national consciousness. The concept “native – alien”, which is a binary archetypical opposition, lies at the base of this discipline, with the ethno-stereotype being its means of perception and evaluation of the “alien”. Within philology the following kinds of imagology may be distinguished: literary, folklore, and linguistic. As is clear from the definitions, literary imagology studies images of the “alien” in works of literature of any genres; folklore imagology studies those appearing in all kinds of oral folk art; and linguistic imagology studies images that actually appear in the language, that is to say, this subfield directly studies the linguistic means of reflecting an “alien’s” image. While imagology is a well-known humanities discipline, it is also a relatively new field of study, with its categorical apparatus not yet fully defined. Imagologists presently employ terms taken from other disciplines of study. Among them are the terms “image”, “stereotype”, “ethno-stereotype”, “myth”, “mythologeme”, “cliché”, “appearance”, “mentality”, “national character”, and “self-consciousness”. Some imagologists create new terms to suit their needs. You can find such definitions as “imagotheme”, “imageme”, “imagon”, “imagotype”, etc. In most cases where these terms appear, the researching imagologists explain what they actually mean by these terms. The author of this article evaluates the current state of imagological terminologies and concludes that its categorical apparatus needs to be systematized and unified. Unification of imagology’s terminology would be of substantial benefit because this would help determine and limit the range of terms while making them accessible for use by all imagologists. This would contribute a lot to this sphere of studies. The author defines the range of imagological concepts, giving the explanations of these concepts as applied to the field of imagology. In the author’s opinion, the concepts “native – alien”, “stereotype” and “ethno-stereotype” (including auto-stereotypes and hetero-stereotypes), “prejudice”, “image”, “appearance”, “mentality”, and “national character” should be the main terms in any imagological study. As for “myth”, “mythologeme”, and “cliché”, they can be omitted from the categorical apparatus of imagology since the first two are widely used in mythology and therefore lose their accuracy when applied to imagology, the last one (“cliché”) being particularly synonymous to “stereotype”, as used in imagology. Highlighting these terms does not mean that researchers may not introduce new concepts if it is advisable and contributes to the development of imagology.

Keywords: imagology, categorical apparatus, concept “native – alien”, ethno-stereotype, image, mentality, national character.

For citation: Papilova, E.V. (2024) Categorical apparatus of imagology. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 22. pp. 145–155. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/22/9

Термин «имагология» (обозначающий дисциплину, изучающую стереотипные представления о «другой», «чужой» нации, стране, культуре, закрепленные в собственном национальном сознании) окончательно вошел в научный оборот. Она изучается в рамках разных гуманитарных наук (филологии, истории, психологии, социологии, культурологии, искусствоведения и др.) и исследует этностереотипы, содержащиеся в их источниках. Так, источником исторической имагологии могут являться архивные документы, мемуары, воспоминания, в которых отражены стереотипы восприятия иностранцев и иностранного, источником социологической имагологии – опросы и исследования общественного мнения на ту же тему, искусствоведческой – произведения любого вида искусства, в которых затронута тема «иностранного», филологической – этностереотипы в текстах художественной литературы и фольклора, а также сам язык. Можно говорить об имагологии как междисциплинарной отрасли (она черпает информацию из разных наук, объединяет, систематизирует ее и делает выводы о бытовании этностереотипов другой нации в собственном национальном самосознании) и о разных видах имагологии – исторической, социологической, искусствоведческой, филологической (в рамках последней выделяются литературоведческая, фольклорная и лингвистическая имагология) и др.

Хотя «имагология» и закрепилась в научном обороте, ее категориальный аппарат еще не сформировался. «Инструментарий разрабатывается», – писал О.Ю. Поляков в 2008 г. [1. С. 9]. «Терминосистема имагологической науки, – пишет тот же автор четырнадцать лет спустя, – до настоящего времени не стабилизировалась» [2. С. 144], и дает примеры не имеющих точного определения понятий.

Термины, используемые имагологами, не только не устоялись в науке, но их насчитывается большое количество. Помимо специально придуманных терминов (имагема, имаготип, имаготема), имеющих зачастую расплывчатое значение, имагологами используются «стереотип», «этностереотип», «национальный характер», «образ», «клише», «имидж», «миф», «предрассудки», «предубеждения» и др. Каждый ученый сам выбирает инструментарий своего исследования, единого подхода в этом в науке нет.

Так, С.К. Милославская, предлагая свою методику исследования образа страны в учебнике иностранного языка, вслед за разбором уни-

версальных категорий сознания (таких как образ, облик, представление, отношение, предубеждение, предрассудок, знание, стереотип, имидж) вводит понятия «*имаготема*», «*имагема*» и «*имагон*». Под *имагемой* она понимает любой поименованный элемент (факты, явления, процессы) национальной культуры как «другой», а под *имагоном* – любую языковую единицу изучаемого языка [3. С. 49]. Например, образ России она делит на три составляющих его макроимаготемы: страна, народ и язык. В каждой макроимаготеме выделяются наполняющие ее имаготемы: для «страны» – физическая (географическая), экономическая, историческая, государственно-политическая, этническая, конфессиональная, художественно-культурная имаготемы; для макроимаготемы «народ» – имаготемы внешнего вида, поведения, обычаев; для макроимаготемы «русский язык» – имаготемы распространенности языка, возможных целей изучения языка как иностранного, «экзотичности» / «неэкзотичности» языка и «окультуренности» языка [3. С. 50–53]. Далее предполагается переход к *имагемам* и *имагонам* как более мелким составляющим образ единиц.

Многие вышедшие в последнее время пособия по имагологии [4, 5] опираются на труды ученых Европы (где, собственно, и зародилась имагология) и представляют собой компиляцию переводов их работ, что также не дает возможности выявить категориальный аппарат имагологии в его целостности. Поэтому представляется целесообразным дать определение основным понятиям имагологии, оставив терминоворотчество в сфере ответственности авторов, вводящих новые понятия.

Главнейшим в имагологии является *концепт «свои – чужие»*. Ю.С. Степанов определяет его как «противопоставление, которое, в разных видах, пронизывает всю культуру и является одним из главных концептов всякого коллективного, массового, народного, национального мироощущения, в том числе, конечно, и русского» [6. С. 472]. Разграничение «своих» и «чужих» существовало испокон веков, неся не только пространственно-территориальное, но и религиозное значения, так как граница между «своим» и «чужим» означала также разницу в системе верований и мировосприятия. По мнению Р. Штайнера, для представителей разных культур признаки образа «другого» имеют разное наполнение: «если для итальянца другой – чужой, для француза – варвар, для немца – враг, для англичанина – конкурент, то для русского он язычник, безбожник, иноверец, злой».

В таких представлениях о «других» отразилась система духовных установок и ценностей: «если европейские народы видят в “другом” угрозу духу, культуре, материи, то русский – угрозу религиозному чувству» [7. С. 309]. Концепт «свои – чужие» относится к числу бинарных архетипов (таких как «движение – покой», «хаотичность – упорядоченность», «жар – холод», «жизнь – смерть»), они помогают структурировать внешний мир по методу оппозиций. «Свой народ» концептуально отделен от «не своего», при этом «свое» (родное) служит отправной точкой в восприятии и оценке всякого «чужого» (чужеземца, чужой культуры, страны). В бинарных оппозициях, утверждает В. Руднев, зачастую левая ее часть считается маркированной положительно, правая – отрицательно [8. С. 66], так же в имагологии реализуется превосходство «своего» над «чужим». Например, вплоть до XXI в. религиозное сознание русского человека воспринимало Запад оппозиционным к православной России: своя религия была «сакральной», тогда как «чужие» (католическая, протестантские культуры) – неприемлемы. Эта «имагологическая негативность» (термин В.Б. Земскова [9. С. 31]) типична в восприятии «других» «просто потому, что “они” – “другие”». Впрочем, негативизм может быть и преодолен, народы способны признавать лидерство других наций в отдельных сферах.

Следующее важнейшее понятие имагологии – *стереотип*. Этот термин (греч. stereos – твердый, typos – отпечаток) был введен, по мнению А.В. Павловской, американским социологом У. Липпманом в его книге «Общественное мнение» (W. Lippman. Public Opinion, 1922) и означает «особую форму восприятия окружающего мира, оказывающую определенное влияние на данные наших чувств до того, как эти данные дойдут до нашего сознания» [10. С. 95]. Из определения следует, что стереотипные представления об объекте формируются у человека еще до непосредственного столкновения с ним в жизни.

Этнический стереотип (этностереотип) – разновидность стереотипа, «упрощенный, схематизированный, эмоционально окрашенный и чрезвычайно устойчивый образ какой-либо этнической группы, распространяемый на всех ее представителей» [11. С. 149]. Упрощение и схематизация связаны с бессознательным стремлением носителя стереотипа к минимизации усилий по осмыслению образа «чу-

жого». Стереотипы отражают как реальные знания о нации, так и эмоционально-оценочное отношение к ее представителям. Имея в своей основе опыт взаимоотношения народов, они удивительно устойчивы. В число этностереотипов попадают и *предрассудки, предубеждения* – т.е. те из них, достоверность которых сомнительна, а предвзятость и негативизм не подкреплены реальными межэтническими контактами. Добавим, что последние особенно живучи, отрицательное в них чаще всего выступает более явно, чем положительное. Лев Копелев писал: «...большинство “позитивных” образов иностранца кажутся абстрактными и сравнительно быстро стираются, зато негативные представления бывают конкретны и очень устойчивы» [12. С. 312]. Вопрос о применимости понятий «истинное» и «ложное» к имагологическим образам неуместен. По мнению В.Б. Земскова, попытки разделить «истинное» и «ложное» в стереотипе – «ошибочный путь», поскольку образ другого / чужого – не фикция, а «факт сознания и культуротворческий феномен, выработанный культурой-реципиентом» [9. С. 24]. Более того, созданные какой-либо культурой имагологические образы «чужого» на самом деле утверждают собственную идентичность, «самость», определяемую чаще всего в противопоставлении «себя» – «другим», и все это имагологическое многоголосье составляет «театр-полилог культур» [9. С. 24].

В имагологии принято выделять два вида этнических стереотипов: *аутостереотипы* и *гетеростереотипы* (также автостереотипы и просто стереотипы). Первые – это мнения, суждения, оценки, относимые к данной этнической общности самими ее представителями, вторые – совокупность оценочных суждений о других народах. Они могут совпадать, частично совпадать или быть диаметрально противоположными.

Ни одно имагологическое исследование не может обойтись без использования термина «образ». Образ – универсальная категория множества наук – филологии, психологии, философии, эстетики, семиотики и др., подробного объяснения она не требует. В литературоведческой имагологии применимы те же принципы исследования образа, что и в литературоведении в целом. «Образ» и «облик» не тождественны, содержание первого термина шире, он предполагает не только внешние признаки объекта (что составляет «облик»), но и его внутренние, содержательные характеристики. Разграничение «своих»

и «чужих» предполагает различия как в облике (черты внешности, костюм, обрядовость), так и во внутреннем наполнении образа. В связи с этим актуальным для имагологии становится понятие «ментальность».

Слово «ментальность» (синоним – *менталитет*) происходит от позднелатинского *mentalis* («умственный»), введено американским философом Ральфом У. Эмерсоном в 1856 г. для характеристики первостепенного значения души как источника ценностей и означает образ мыслей, совокупность умственных навыков и духовных установок, присущих отдельному человеку или общественной группе [13. С. 713]. Если взять за общественную группу целую нацию, то можно, по-видимому, выделять «народные» ментальности, понимая под ними образ мыслей, умственные навыки, духовные установки конкретной нации. Такое понимание созвучно определению ментальности, данному Г.Г. Шпетом: ментальность – это «дух» нации, ее «коллективное единство» [14. С. 30]. Это понятие востребовано в имагологии, поскольку ментальность служит разграничению «своего» и «чужого», как внутренняя, содержательная сторона она дополняет визуально ощутимые различия наций.

Понятие национальной ментальности очень близко понятию «*национальный характер*»: оба обозначают исторически сложившуюся общность психического склада нации, общность национальной культуры, мотивов поведения, коллективного самосознания, которое «свойственно не только индивиду, но и обществу, классу, социальной группе, нации, когда они поднимаются до понимания своего положения в системе общественных отношений, своих общих интересов и идеалов» [15. С. 566]. Национальный характер тесно связан с национальным *самосознанием*, которое реализуется главным образом в виде рефлексии, т.е. в отнесении человеком себя к той или иной национальности, в его эмоционально окрашенных представлениях о своем народе. В основе национального самосознания лежит антитеза «мы – они» (разновидность антитезы «свое – чужое»), включающая наиболее ярко выраженные признаки, отличающие «их» от «нас» (иной физический облик, язык, обычаи, религия, система ценностей).

Часто в работах по имагологии встречается термин «*имидж*». Термины «имидж» и «образ» нельзя воспринимать как синонимичные (такая тенденция может быть связана с тем, что в английском языке

слово *image* имеет оба значения). Имидж – это сознательно и целенаправленно формируемый образ. Имиджология – это практическая область по формированию образа (имиджа) человека, применимая в политике, шоу-бизнесе, индустрии моды и являющаяся сферой деятельности дизайнеров, рекламщиков, PR-специалистов, советников по имиджу и т.д. [16]. Имиджирование (синоним «имиджологии») – это «промышленное производство такой информации, реакцию на которую можно спрогнозировать и четко очертить» [17. С. 50]. В этом заключается ключевое отличие имиджа от образа и имиджологии / имиджирования от имагологии. Последняя изучает уже сложившиеся и отраженные в каких-либо источниках стереотипные образы других наций, тогда как имиджология «творит» их, руководствуясь какими-то утилитарными целями. Образ другой нации в имагологии – это исторически сложившийся стереотип ее восприятия, а имидж – искусственно конструируемый образ, желанный заказчику этого процесса.

Также можно встретить понятие «*миф*». Здесь мы согласны с мнением В.Б. Земскова, что использование этого понятия не является удачным [8, 9]. Этот термин (как и термин «*мифологема*») имеет свою сферу применения, и потому в имагологии он приобретает расплывчатый характер, схожий со «стереотипом». Вместе с тем отметим, что многие древние стереотипы сознания имеют в своей основе мифологическую природу, да и создание имиджа есть процесс мифотворческий.

Понятия «*клише*» и «*штамп*» также не представляются удачными в имагологии, поскольку в своем значении (клише – «стереотип мышления; штамп, шаблон в образе мыслей» [18. С. 298]) они схожи с понятием «стереотип». Приумножение синонимичных понятий не способствует ясности понятийного аппарата любой дисциплины и способно вводить исследователей в заблуждение относительно их использования.

Таким образом, необходимыми для имагологии понятийными категориями мы считаем концепт «свой – чужие», термины «стереотип / этностереотип» с разделением их на ауто- и гетеростереотипы, «предрассудок / предубеждение», «образ», «облик», «ментальность» и «национальный характер». С осторожностью следует использовать понятие «имидж». От понятий же «миф», «мифологема», «клише» и «штамп» можно вовсе отказаться, так как они либо имеют широкое

использование в другой сфере и потому в имагологии теряют четкость значения (миф, мифологема), либо синонимичны принятому в имагологии «стереотипу» (клише, штамп).

Выделение этих терминов не запрещает исследователям вводить в научный оборот новые понятия, если это целесообразно и способствует развитию имагологии.

Список источников

1. Поляков О.Ю. Имагология в междисциплинарном научном пространстве // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2008. № 4-2. С. 8–10.
2. Поляков О.Ю. Литературоведческая имагология как учебный курс магистратуры: структурно-содержательные и методические аспекты // Вестник Вятского государственного университета. 2022. № 4 (146). С. 141–148.
3. Милославская С.К. Русский язык как иностранный в истории становления европейского образа России. М. : ФЛИНТА, Наука, 2012. 400 с.
4. Миры образов – образы мира = Bilderwelten – Weltbilder. Справочник по имагологии. Волгоград : Перемена, 2003. 93 с.
5. Поляков О.Ю., Полякова О.А. Имагология: теоретико-методологические основы. Киров : Радуга-Пресс, 2013. 162 с.
6. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М. : Языки русской культуры, 1997. 838 с.
7. Коренева М.Ю. Образ России у Рудольфа Штайнера // Образ России. Россия и русские в восприятии Запада и Востока. СПб. : РАН, Институт русской литературы, 1998. 462 с.
8. Руднев В. Словарь культуры XX в.: ключевые понятия и тексты. М. : Аграф, 1997. 384 с.
9. На переломе: Образ России прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI в.). М. : Новый хронограф, 2011. 696 с.
10. Павловская А.В. Этнические стереотипы в свете межкультурной коммуникации // Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 1998. № 1. С. 94–105.
11. Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. Этнология. М. : Изд. центр «Академия», Высшая школа, 2000. 302 с.
12. Копелев Л. Образ иностранца // Альманах немецкой литературы. М. : Известия, 1991. Вып. 1. 384 с.
13. Новый энциклопедический словарь. М. : Большая российская энциклопедия; Рипол Классик, 2001. 1456 с.
14. Шпет Г.Г. Введение в этническую психологию. СПб. : П.Э.Т.-Алетейя, 1996. 160 с.

15. Философский энциклопедический словарь. М. : Советская энциклопедия, 1989. 814 с.
16. Черемных В. Имагология vs Идеология. URL: <http://ach-yhrm.livejournal.com/60818.html>
17. Почепцов Г.Г. Имиджология. М. : Рефл-бук: Ваклер, 2001. 698 с.
18. Толковый словарь русского языка конца XX в. Языковые изменения. СПб. : РАН, Институт лингвистических исследований. Изд-во «Фолио-Пресс», 2002. 700 с.

References

1. Polyakov, O.Yu. (2008) *Imagologiya v mezhdistsiplinarnom nauchnom prostranstve* [Imagology in the interdisciplinary scientific space]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*. 4-2. pp. 8–10.
2. Polyakov, O.Yu. (2022) *Literaturovedcheskaya imagologiya kak uchebnyy kurs magistratury: strukturno-soderzhatel'nye i metodicheskie aspekty* [Literary imagology as a master's course: structural, substantive and methodological aspects]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta*. 4 (146). pp. 141–148.
3. Miloslavskaya, S.K. (2012) *Russkiy yazyk kak inostrannyi v istorii stanovleniya evropeyskogo obraza Rossii* [Russian as a foreign language in the history of the formation of the European image of Russia]. Moscow: FLINTA, Nauka.
4. Mehnert, E. & Pavlov, V.A. (eds) (2003) *Miry obrazov – obrazy mira = Bilderwelten – Weltbilder. Spravochnik po imagologii* [Worlds of images – images of the world = Bilderwelten – Weltbilder. Handbook of imagology]. Volgograd: Peremena.
5. Polyakov, O.Yu. & Polyakova, O.A. (2013) *Imagologiya: teoretiko-metodologicheskie osnovy* [Imagology: theoretical and methodological foundations]. Kirov: OOO Raduga-Press.
6. Stepanov, Yu.S. (1997) *Konstanty. Slovar' russkoy kul'tury* [Constants. Dictionary of Russian culture]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
7. Koreneva, M.Yu. (1998) *Obraz Rossii u Rudol'fa Shtaynera* [The image of Russia in Rudolf Steiner]. In: *Obraz Rossii. Rossiya i russkie v vospriyatii Zapada i Vostoka* [The image of Russia. Russia and Russians in the perception of the West and the East]. St. Petersburg: RAS, Institute of Russian Literature.
8. Rudnev, V. (1997) *Slovar' kul'tury XX v.: klyucheve ponyatiya i teksty* [Dictionary of twentieth-century culture: key concepts and texts]. Moscow: Agraf.
9. Zemskov, V.B. (ed.) (2011) *Na perelome: Obraz Rossii proshloy i sovremennoy v kul'ture, literature Evropy i Ameriki (konets XX – nachalo XXI vv.)* [At the turning point: The image of Russia past and present in the culture and literature of Europe and America (late twentieth – early twenty-first centuries)]. Moscow: Novyy khronograf.
10. Pavlovskaya, A.V. (1998) *Etnicheskie stereotipy v svete mezhkul'turnoy kommunikatsii* [Ethnic Stereotypes in Light of Intercultural Communication]. *Vestnik*

Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Lingvistika i mezhdul'turnaya kommunikatsiya. 1. pp. 94–105.

11. Sadokhin, A.P. & Grushevitskaya, T.G. (2000) *Etnologiya* [Ethnology]. Moscow: Izd. tsentr "Akademiya", Vysshaya shkola.

12. Kopelev, L. (1991) *Obraz inostrantsa* [The Image of a Foreigner]. In: *Al'manakh nemetskoj literatury* [Almanac of German Literature]. Vol. 1. Moscow: Izvestiya.

13. Baranova, E.A., Bazhenov, N.L. & Barsukov, G.A. (eds) (2001) *Novyy entsiklopedicheskiy slovar'* [New Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya; Ripol Klassik.

14. Shpet, G.G. (1996) *Vvedenie v etnicheskuyu psikhologiyu* [Introduction to Ethnic Psychology]. St. Petersburg: P.E.T.-Aleteyya.

15. Averintsev, S.S. (ed.) (1989) *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.

16. Cheremnykh, V. (n.d.) *Imagologiya vs Ideologiya* [Imagology vs. Ideology]. [Online] Available from: <http://ach-yhrm.livejournal.com/60818.html>

17. Pocheptsov, G.G. (2001) *Imidzhelogiya* [Imagology]. Moscow: Refl-buk: Vakler.

18. Sklyarevskaya, G.N. (ed.) *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka kontsa XX v. Yazykovye izmeneniya* [Explanatory Dictionary of the Russian Language at the End of the Twentieth Century. Language Changes]. St. Petersburg: RAS, Institute of Linguistic Studies; Izd-vo "Folio-Press".

Информация об авторе:

Папилова Е.В. – канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка и кафедры иностранных языков Российского государственного университета нефти и газа (НИУ) имени И.М. Губкина (Москва, Россия). E-mail: llennochka@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

E.V. Papilova, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Gubkin Russian State University of Oil and Gas (Moscow, Russian Federation). E-mail: llennochka@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 25.05.2024.

The article was accepted for publication 25.05.2024.

Научная статья
УДК 821.161.1+519.6
doi: 10.17223/24099554/22/10

Сиамская сеть, машинная атрибуция почерка и неизвестный Жуковский

*Виталий Сергеевич Киселев*¹
*Дмитрий Александрович Кропотов*²
*Наталья Михайловна Пронина*³

¹ Томский государственный университет, Томск, Россия, kv-uliss@mail.ru

² Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Россия, dmitry.kropotov@gmail.com

³ Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, natalka-pronina@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена возможностям применения в исследовательско-поисковой и архивной практике инструментов машинного выявления текстов с почерком определенного автора. Предлагается использование сиамской нейронной сети для сравнения и анализа уникальных характеристик почерка, что позволяет получать мощные дискриминационные признаки изображения, эмбединги, на основе которых можно достоверно произвести атрибуцию. Устанавливаются перспективы применения метода к поиску рукописей В.А. Жуковского в отечественных архивных собраниях.

Ключевые слова: русская литература, В.А. Жуковский, рукопись, архивное описание, цифровая копия, сиамские нейронные сети, идентификация и верификация почерка автора

Источник финансирования: Исследование проведено в Томском государственном университете в рамках проекта Российского научного фонда № 22-68-00066 «Культурное наследие России: интеллектуальный анализ и тематическое моделирование корпуса рукописных текстов».

Для цитирования: Киселев В.С., Кропотов Д.А., Пронина Н.М. Сиамская сеть, машинная атрибуция почерка и неизвестный Жуковский // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 156–179. doi: 10.17223/24099554/22/10

Original article

doi: 10.17223/24099554/22/10

Siamese network, machine attribution of the handwriting, and unknown Zhukovsky

Vitaly S. Kiselev¹

Dmitry A. Kropotov²

Natalia M. Pronina³

¹ Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, kv-uliss@mail.ru

² HSE University, Moscow, Russian Federation, dmitry.kropotov@gmail.com

³ Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, natalka-pronina@mail.ru

Abstract. The article discusses the possibilities of using tools for machine detection of texts with the handwriting of a certain author in research, search and archival practice. It is proposed to use a Siamese neural network to compare and analyze unique characteristics of handwriting, which allows obtaining powerful discriminatory features of the image, embeddings, on the basis of which it is possible to reliably make an attribution. The prospects for applying the method to the search for manuscripts of Vasily Zhukovsky in domestic archival collections are established.

Keywords: Russian literature, Vasily Zhukovsky, manuscript, archival description, digital copy, Siamese neural networks, identification and verification of author's handwriting.

Financial Support: The research was conducted at Tomsk State University and supported by the Russian Science Foundation, Project No. 22-68-00066: Cultural Heritage of Russia: Intellectual Analysis and Thematic Modeling of the Corpus of Handwritten Texts.

For citation: Kiselev, V.S., Kropotov, D.A. & Pronina, N.M. (2024) Siamese network, machine attribution of the handwriting, and unknown Zhukovsky. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 22. pp. 156–179. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/22/10

Введение

Рукописное наследие, хранящееся в многочисленных центральных и региональных архивах России, огромно и разноаспектно, значитель-

ная его часть представляет объект не только исторического, но и литературного интереса – в первую очередь это рукописи творческого содержания и эгодокументы (записные книжки, дневники, письма) писателей, а также бумаги литературных групп, обществ, объединений, редакций различных изданий. Преимущественно рукописный характер эти источники сохраняют до начала XX в., когда они начинают постепенно вытесняться машинописными документами. Совокупный объем подобного рукописного материала исчисляется многими миллионами листов – и даже в тех случаях, когда перед нами классический период русской литературы XVIII – начала XX в., в научный и культурный оборот введена достаточно малая его часть, в первую очередь, творческие рукописи, обращение к которым подразумевало издание отдельного произведения или собрания сочинений того или иного автора. Рукописные эгодокументы и материалы литературных групп известны в гораздо меньшей степени, хотя без опоры на них не обходится ни одно сколько-нибудь серьезное историко-литературное исследование. Между тем возможности ученых здесь ограничены с чисто ресурсной стороны: при самой широкой эрудиции и знании архивных источников «ручная» их обработка требует много времени и сил без гарантии того, что самые важные документы не окажутся пропущенными, затерявшись в массе других рукописей. Это сказывается и на деятельности архивистов: фонды ряда деятелей литературы или объединений XIX–XX вв. до сих пор остаются не разобранными и не описанными по причине большой трудоемкости этой работы.

Машинный анализ данных предоставляет в данной сфере новые инструменты, способные радикально изменить подходы к обработке рукописных источников. Архивные фонды и хранящиеся в них рукописи все более массированно переводятся в цифровой формат (сканируются) и предстают перед исследователем как изображения, а это открывает возможности их графической, синтаксической и семантической классификации с целью разработки алгоритмов и программ, настроенных на тип документа и позволяющих автоматически производить его разметку. В настоящее время междисциплинарная группа ученых из ВШЭ, МГУ и ТГУ реализует проект, в рамках которого предлагается разработать систему автоматизированной навигации по рукописному тексту, предоставляющей пользователю данные о тема-

тике, составе и структуре нерасшифрованной рукописи, а также осуществляющей моделирование корпуса рукописных текстов по запросу исследователя.

Одной из важнейших задач в этой сфере выступает машинная атрибуция почерка. Ее решение открывает новые перспективы в поиске и классификации рукописных документов, хранящихся в российских и зарубежных архивах. С одной стороны, программа машинной атрибуции значительно расширила бы возможности исследователей, в частности, литературоведов или историков, в плане выявления в архивных собраниях текстов того или иного лица. С другой стороны, она дала бы архивным работникам удобный инструмент для автоматической классификации: выявленный программой реестр соответствий почерка может служить основой для описания рукописи (или ее состава) и внесения соответствующей информации в каталог. Особую актуальность это имеет для архивных собраний, где фондов личного происхождения немного, а доминируют фонды учреждений и организаций. При использовании программы автоматизированной атрибуции поиск нужной информации в растровом массиве нераспознанного текста будет занимать не месяцы и годы гуманитарных исследований, а несколько минут. Оцифровка рукописей, ведущаяся в данных архивах с разной степенью интенсивности, позволяет в обозримой временной перспективе применить к разбору их содержания разработанные программные методы атрибуции. Более полное описание контекста данной проблемы дано в нашей статье [1].

Один из показательных кейсов здесь предлагает творческое наследие В.А. Жуковского, классика русской литературы Золотого века и одной из ключевых фигур литературного процесса первой половины XIX в. Выявленные на сегодняшний день творческие рукописи и эго-документы самого поэта и лиц, с ним связанных через переписку или по другим каналам коммуникации, оказались разбросаны по всему миру и отложились в нескольких десятках архивов России, Украины, Эстонии, Латвии, Польши, Германии, Швейцарии, Италии, Франции, Великобритании, США, Израиля. Если говорить только о российских архивах, то среди них фактически все центральные (ГАРФ, АВПРИ, РГАДА, РГАЛИ, РГВИА, НИОР РГБ, ЦИАМ, ОР РНБ, РО ИРЛИ, РГИА, РГАВМФ, СПбФ АРАН, СПбИИ РАН, ЦГИА СПб, отделы рукописей Эрмитажа, Русского музея, Государственного музея

А.С. Пушкина, Всероссийского музея А.С. Пушкина) и некоторые региональные. Как и в случае с другими писателями, степень обработанности рукописного наследия Жуковского до последних десятилетий оставалась невысокой. Ситуация начала меняться, когда коллектив томских ученых под руководством А.С. Янушкевича с 1999 по 2023 г. подготовил и опубликовал 17 томов (20 книг) «Полного собрания сочинений» поэта [2], где оказались учтенными большой корпус его творческих рукописей и часть эгодокументов (дневники, письма – пока до 1836 г.). Это, однако, не снимает проблему выявления полного корпуса архивных документов руки В.А. Жуковского, в том числе ранее не известных. Тем самым разработка программного инструмента для автоматического поиска рукописей поэта приобретает особую актуальность.

Постановка задачи

Репрезентативность творческого материала В.А. Жуковского позволила поставить задачу: на основе анализа комплекса изображений (сканов), содержащих образцы почерка поэта, создать методику / инструмент автоматической атрибуции его рукописей в любых подборках графических документов.

Решить задачу позволило обращение к сиамским нейронным сетям. Глубокие нейронные сети уже давно демонстрируют высокие результаты на задачах классификации изображений. Ярчайший пример – в 2015 г. нейросеть ResNet [3] с 152 слоями показала меньшее количество ошибок на конкурсе ImageNet по сравнению с мануальной разметкой. Однако чем больше параметров у модели, тем выше риск переобучения и тем выше потребность в большем количестве данных. Эта проблема встает наиболее остро в задаче верификации почерка определенного автора в силу большого количества классов и малого числа представителей каждого класса.

В работах по идентификации автора рукописного текста задача часто сводится к анализу минимальных единиц письма, графем [4–6]. Однако для установления авторства нет необходимости распознавать все графемы рукописного текста. Выдвигается гипотеза, что автора можно определить и в случае, когда невозможно прочесть написанное. В обычной жизни это делается интуитивно по общему стилю

письма: по наклону и размеру текста, по уникальным штрихам, по пробелам между строками, по взаимному расположению строк и т.д. Поэтому нами стиль почерка рассматривается как паттерн изображения, а идентификация производится по фрагменту с несколькими строками.

Сиамские нейронные сети

Наибольшую экономность и эффективность при работе с корпусами данных предлагают алгоритмы однократного обучения – сиамские нейронные сети. Сиамские сети были впервые представлены в начале 1990-х гг. Bromley и LeCun для решения задачи верификации подписи [7]. Сеть является типом нейронной сети для глубокого обучения, которая использует две или больше идентичных подсети с одинаковой архитектурой. Также они используют одни параметры для обучения.

Сиамские сети особенно полезны в случае классификации с большим количеством классов и с небольшим числом объектов каждого класса. В таких случаях недостаточно примеров каждого класса, чтобы обучить глубокую сверточную нейронную сеть. К тому же при добавлении новых классов пришлось бы менять архитектуру сети и переобучать. Вместо этого сиамская сеть учится на задачу бинарной классификации пар объектов: принадлежат ли объекты одному классу или нет. Это делает их особенно полезными в задачах, где требуются гибкость и эффективность при ограниченном наборе данных.

Данный вид сетей позволяет получить векторы признаков, эмбединги двух объектов, отражающие их семантическое сходство или различие. Примеры приложений для сиамских сетей: верификация подписи [8], распознавание лиц [9], идентификация перефразирования предложений [10].

Метки класса получаются после обучения простого классификатора на эмбедингах, в данной работе будет использоваться двухслойная полносвязная нейронная сеть. Аналогичный метод классификации символов был использован в [6].

Две наиболее популярные функций потерь для обучения сиамских нейронных сетей – contrastive loss function [11, 12] и triplet loss function [13] (рис. 1).

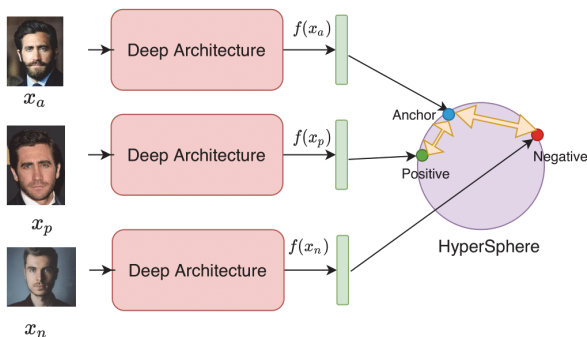


Рис. 1. Обучение сиамской сети с помощью triplet loss
(источник: Shivam Chandhok)

Contrastive loss function

Contrastive loss использует пару объектов, они могут быть и положительного, и отрицательного класса.

$$L(x, y) = (1 - Z(x, y)) d^2(x, y) + Z(x, y) \max(0, margin - d^2(x, y))$$

$$Z(x, y) = \begin{cases} 0 & | \ x, y \text{ из одного класса} \\ 1 & | \ x, y \text{ из разных классов} \end{cases}$$

$$d(x, y) = \|x - y\|_p$$

Объекты одного класса штрафуются для минимизации расстояния между ними, объекты из разных классов штрафуются, если расстояние меньше отступа *margin*.

Triplet loss function

Улучшением contrastive loss является triplet loss. В отличие от contrastive loss здесь используется три объекта: объект рассматриваемого класса (anchor), с которым будет проводиться сравнение, а также

два других объекта: принадлежащий к тому же классу (positive) и объект противоположного класса (negative).

$$L(a, p, n) = \max \{d(a, p) - d(a, n) + \textit{margin}, 0\}.$$

Функция стремится приблизить объекты одного класса и увеличить расстояние между объектами разных классов. Также функция не штрафует, если уже достигнуто требуемое соотношение расстояний между тремя объектами. *Margin* – заранее задаваемый параметр, показывающий, за какую разницу расстояний следует штрафовать.

При обучении модели с triplet loss требуется меньше образцов для сходимости, поскольку сеть обновляется одновременно, используя как похожие, так и непохожие образцы. Поэтому нами используется данная функция потерь.

Верификация почерка автора

Техническая постановка задачи

В техническом плане условия задачи следующие: дана коллекция почерков В.А. Жуковского, его автографов (рис. 2) разных периодов жизни – раннего, зрелого и позднего, разной степени аккуратности – идеальный, обычный, неаккуратный. Всего 25 изображений.

Также дан набор снимков рукописей неизвестных авторов (рис. 3), всего 222 изображения. Требуется в комплексе изображений определить документы, с высокой степенью вероятности принадлежащих руке В.А. Жуковского.

Формальная постановка задачи: для каждого изображения требуется определить вероятность того, что этот документ является автографом В.А. Жуковского. Далее по пороговому значению вероятности пользователь сможет отобрать топ документов для ручной экспертной проверки.

Особенности предоставляемых данных:

1. Нехватка размеченных данных. Только у 25 объектов установлен автор.
2. Снимки автографов В.А. Жуковского и неизвестных лиц имеют разный фон.
3. Почерки имеют разный масштаб.

4. Автографы неизвестных лиц оцифрованы намного хуже, чем автографы В.А. Жуковского.

5. Изображения автографов неизвестных лиц имеют искажение в виде муарового узора, так как сняты с экрана компьютера, возможны блики.

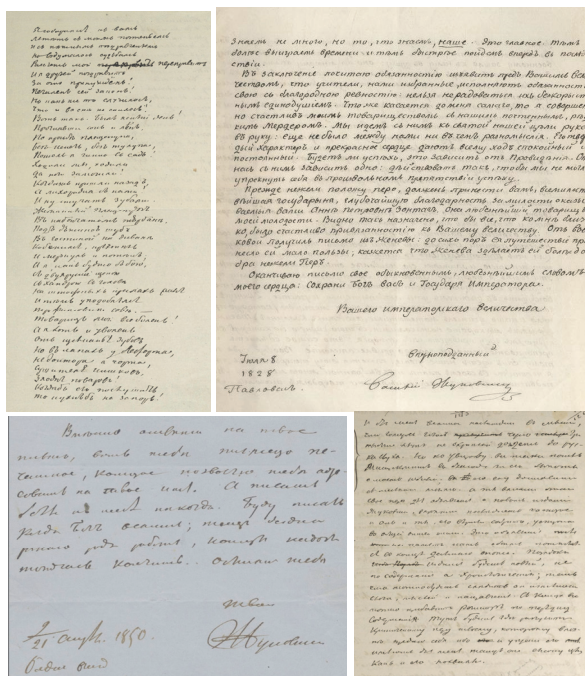


Рис. 2. Автографы В.А. Жуковского

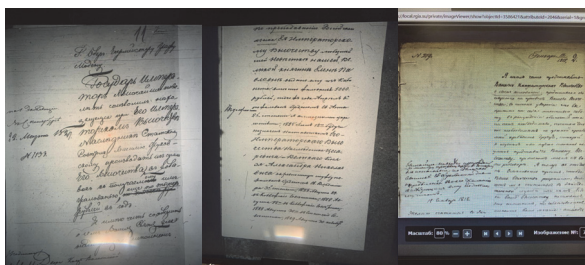


Рис. 3. Автографы неизвестных лиц

Предобработка данных

Повысим разрешение изображения с помощью фотоусилителя (Picsart). Чтобы предотвратить переобучение на фон, бинаризуем изображения с помощью трансформера DocEnTr [14]. На рис. 4 приведен пример бинаризации автографов В.А. Жуковского и автографов неизвестных лиц.

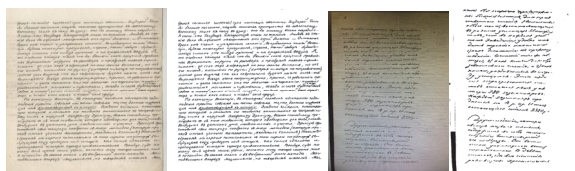


Рис. 4. Binarization

Автографы неизвестных лиц сняты примерно в одинаковом масштабе, и размер почерков отличается несильно, чего нельзя сказать про автографы В.А. Жуковского. Поэтому для всех изображений вручную изменим размер так, чтобы во фрагменте высотой 300 пикселей помещалось 7–8 строк.

Обучающая и валидационная выборка

Предполагается, что среди изображений не более 2% автографов В.А. Жуковского. Поэтому возьмем все документы в качестве отрицательного класса и автографы В.А. Жуковского – в качестве положительного.

Для предотвращения утечки данных в валидационную выборку каждая фотография была разрезана пополам. Если высота фотографии больше ширины, то верхняя часть была отнесена в обучающую выборку и нижняя – в валидационную. Если ширина фотографии больше высоты, то левая часть – в обучающую выборку и правая – в валидационную.

Чтобы увеличить количество позитивных и негативных объектов и сбалансировать классы в выборках, была проведена аугментация с помощью случайного вырезания фрагмента 300×300 пикселей и случайного преобразования перспективы со степенью искажения 0,3. Для

предотвращения попадания белых изображений в выборки аугментация производилась таким образом, чтобы доля белых пикселей была не более 95%. Количество положительных экземпляров увеличилось в 40 раз, количество отрицательных – в 5 раз. Итого: 1 000 позитивных, 1 110 негативных – в обучающей выборке, столько же в валидационной выборке.

Генерация вероятности

Общий метод получения вероятности принадлежности к положительному классу:

1. Обучение модели на задачу бинарной классификации (функция потерь – кроссэнтропия).
2. Получение предсказания модели для отрицательного класса.
3. Применение функции softmax, получение числа из вероятностного симплекса.
4. Калибровка вероятности.
5. Выделение топа объектов отрицательного класса с наибольшей вероятностью. Далее будем называть такие объекты «подозрительными» изображениями.

Калибровка вероятности

Предположим, что бинарный классификатор выдает некоторую оценку принадлежности объекта к положительному классу. Даже если оценка принадлежит вероятностному симплексу, она может плохо оценивать реальную вероятность того, что объект принадлежит к положительному классу. Как следствие, ответ классификатора плохо интерпретируем.

Назовем классификатор хорошо откалиброванным, если для классификатора a , объекта x класса y выполняется

$$a(x) \approx P(y(x) = 1).$$

То есть если группе объектов классификатор дал оценку 0,9, то в случае хорошей калибровки в этой группе будет примерно 90% объектов положительного класса. В реальности алгоритм вряд ли большой

группе объектов даст идентичную оценку, поэтому все объекты делят на группы по величине вероятности, бины.

Для оценки откалиброванности классификатора строится калибровочная кривая: по оси x откладывается средняя предсказанная вероятность в каждом бине, по оси y — доля объектов в каждом бине, чей класс является положительным. Таким образом, для хорошо откалиброванного классификатора калибровочная кривая является прямой линией.

Histogram Binning

Применим один из самых простых и универсальных методов калибровки — непараметрический метод гистограммной калибровки, Histogram Binning [15, 16]. Решается задача оптимизации по параметрам θ :

$$\theta = \arg \min_{\theta} \sum_{m=1}^M \sum_{i=1}^n [a_i \in B_m] (y_i - \theta_m)^2,$$

где a_i — оценка классификатора; y_i — истинный класс i -го объекта; $B_1, \dots, B_M$ — бины.

Аналитическое решение задачи: θ_m соответствует среднее значение оценок вероятности положительного класса, попавших в B_m . Обычно в методе используются бины одинаковой ширины. После решения задачи, если оценка попала в 1-й бин, она заменяется на соответствующее значение.

Минусы метода:

1. Есть гиперпараметр — число бинов.
2. Преобразование вероятности не является непрерывным.
3. Если используются бины равной ширины, то в некоторых бинах может содержаться малое число объектов.

Метод решения

Применим идею обучения сиамской сети на бинарных изображениях. Возьмем предобученный ResNet18. Последний слой имеет размерность 1 000 на выходе, поэтому сиамская сеть будет выучивать 1 000-размерный эмбединг изображения. Будем обучать последние

два слоя, 513 000 обучаемых параметров. Построим датасет из 8 000 троек изображений обучающей выборки и датасет из 2 000 троек валидационной выборки: в качестве anchor и positive будем брать случайные элементы позитивного класса, в качестве negative – случайный элемент негативного класса.

На рис. 5 приведены значения triplet loss и точность на обучении. Точность считается как доля триплетов, для которых евклидово расстояние между эмбедингами anchor и positive меньше, чем между anchor и negative. Точность на обучении – 99%, на валидации – 90,75%.

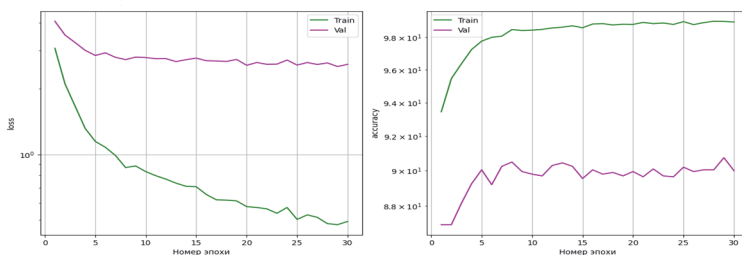


Рис. 5. Triplet loss and accuracy

На полученных эмбедингах обучим классификатор: двуслойную полносвязную нейронную сеть с 513 538 параметрами. Точность на обучении – 100%, на валидации – 97,63% (рис. 6).

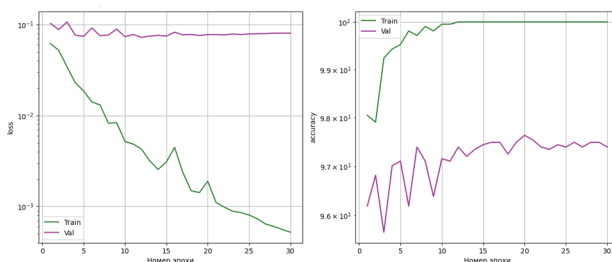


Рис. 6. Loss and accuracy

По матрицам ошибок (рис. 7) видно, что на обучающей выборке модель не ошибается, на валидации – 3% ошибок.

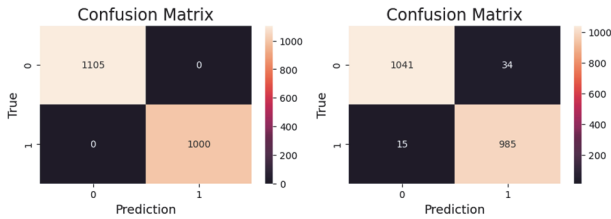


Рис. 7. Матрицы ошибок на обучающей и валидационной выборках

Построим калибровочные кривые с 20 бинами. Из рис. 8 видно, что на валидационной выборке далека от прямой. После калибровки вероятностей с помощью метода Histogram Binning классификатор стал хорошо откалиброванным.

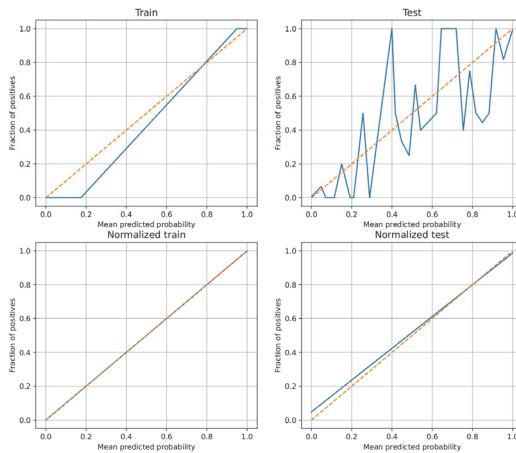


Рис. 8. Histogram Binning

На рис. 9 приведены распределения вероятности внутри положительного и отрицательного класса до и после калибровки. Распределения получились сильно прижаты к краям, есть ярко выраженные выбросы. До калибровки классификатор страдал от «чрезмерной уверенности» предсказания.

«Подозрительные» изображения также получились хорошего качества (рис. 10).

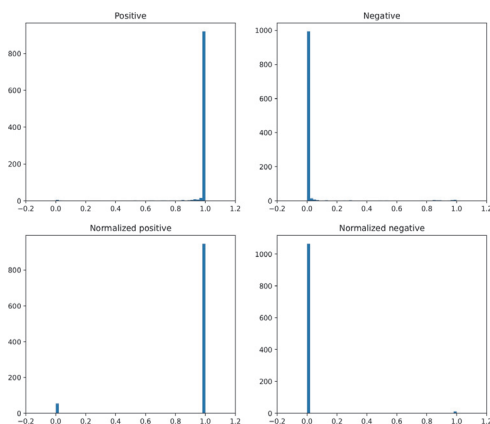


Рис. 9. Распределения вероятности



Рис. 10. Топ изображений с максимальной вероятностью

Был проведен аналогичный эксперимент для эмбедингов сиамской сети меньшей размерности, 128. Качество получилось незначительно хуже: 90,1% – точность сиамской сети, 96,3% – точность классификации эмбедингов, «подозрительными» были классифицированы в основном те же изображения.

Результат

Построенная модель принимает на вход фрагмент изображения, но требуется получать вероятность для всего изображения. Применим простую идею: вырежем 10 случайных фрагментов 300×300 пикселей

из изображения, для каждого фрагмента получим предсказание модели. Итоговой вероятностью изображения будем считать максимум из 10 предсказаний.

Задача идентификации почерка автора

Так как в предыдущей задаче слишком мало точной разметки почерка авторов, мы не можем объективно оценить качество результата.

Протестируем предложенный подход на аналогичной задаче классификации почерков на корпусе IAM [17]. Он состоит из рукописных английских предложений, основанных на корпусе Lancaster-Oslo/Bergen [18]. IAM содержит 1 539 картинок с 657 авторами. Благодаря общедоступности, гибкой структуре и большому количеству образцов почерка данные IAM широко используются для идентификации писателей, использующих латинский алфавит, а также для распознавания рукописного текста.

Эксперимент будет проводиться на укороченном IAM, так как для подавляющего большинства авторов приведен один пример. Отберем только тех авторов, у которых не менее пяти объектов. Таким образом, в укороченном IAM содержится 397 картинок с 39 авторами. Обрежем верхнюю и нижнюю часть изображения с печатным текстом и подписью автора, чтобы они не влияли на предсказание.

Сиамская сеть с размерностью эмбединга 1 000 обучалась на наборе из 1 000 триплетов и достигла точности 100% на валидации (рис. 11).

Точность двухслойного классификатора на 39 классов – 98,75% (рис. 12).

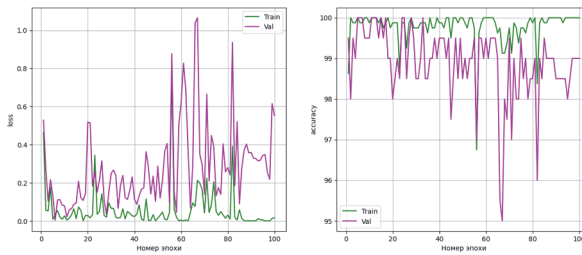


Рис. 11. Triplet loss и accuracy

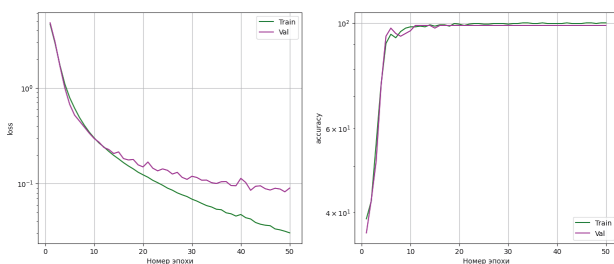


Рис. 12. Loss и accuracy

Такая высокая точность по сравнению с результатом по определению авторства В.А. Жуковского объясняется лучшим качеством датасета IAM: в нем нет проблемы разного фона, масштаба написания и расположения текста.

Заключение

Нами предложен подход к установлению почерка автора в корпусе исторических документов на основании малого количества образцов. Были поставлены эксперименты, подтверждающие его эффективность. В будущем предложенный метод может быть улучшен путем перехода от классификации фрагмента изображения с несколькими строками к классификации одной строки рукописного текста, это поможет значительно увеличить выборку и устранить проблему разного масштаба почерка.

Появление программного инструмента, позволяющего с высокой точностью атрибутировать рукопись В.А. Жуковскому, открывает новые перспективы в поиске архивных документов, принадлежащих руке поэта и еще не известных научному сообществу. Было бы наивно думать, в частности, что даже наиболее авторитетное на сегодняшний день «Полное собрание сочинений и писем» В.А. Жуковского [2] в томах корпуса сочинений учитывает все существующие его творческие рукописи. Так, например, на наличие автографов, содержащих варианты текста 25 стихотворений, вошедших в тома 1 и 2, уже указывали архивисты ИРЛИ: Л.К. Хитрово в своей статье 2009 г. привела значительный перечень подобных рукописей из фондов А.С. Пушкина, П.А. Плетнева, Я.К. Грота, А.Ф. Онегина и семьи Тургеневых

[19]. Большая часть неучтенных документов, однако, относилась к фонду Тургеневых (Ф. 309), который только в самое последнее время был окончательно разобран и приобрел полное описание.

Еще одним примером служит указание на 8 рукописей В.А. Жуковского, содержащих по преимуществу беловые варианты стихотворений и поднесенных членам царствующей фамилии [20]. Их обнаружила А.Н. Сидорова, архивист ГАРФ, разбирая альбомы императрицы Александры Федоровны и конволюты из фонда Зимнего дворца. В ее же статье, посвященной находке еще одного автографа В.А. Жуковского со стихотворением, ранее известным только по копии других лиц, приводится типичный пример истории таких документов: «При плановых технических работах с фондом рукописного отделения библиотеки Зимнего дворца (Ф. 728) в Государственном архиве Российской Федерации (ГАРФ) наше внимание привлекло дело, в заголовке которого фигурирует стихотворение неустановленного автора “Атаманскому полку от атамана”. Дело было сформировано в начале XX в. заведующим библиотекой Зимнего дворца и В.В. Щегловым, занимавшимся описанием и систематизацией документального собрания библиотеки. Согласно составленной им в 1909 г. описи, он присвоил делу заголовок, с которым оно практически без изменений дошло до наших дней¹. При полистном просмотре дела оказалось, что среди разноформатных листов с автографами 1854–1880 гг. лежит лист со стихотворением, озаглавленным “Атаманскому полку от атамана”². Уже при первом взгляде на стихотворение стало понятно, что перед нами автограф В.А. Жуковского. Но так как он не подписан и не датирован автором, предстояло сличение почерка с другими рукописями Василия Андреевича, отложившимися в императорских фондах ГАРФ. <...> Сравнение почерка подтвердило принадлежность текста послания Атаманскому полку руке В.А. Жуковского» [21. С. 118–119].

Подобные находки автографов среди архивных конволютов, не имеющих развернутого аналитического описания, или в составе не-

¹ Каталог собрания рукописей, хранящихся в библиотеке Зимнего дворца. Ч. II // ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. № 3331. Л. 136.

² ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. № 2992. Л. 4.

разобранных в должной мере фондов – явление как закономерное, поскольку рукописное наследие В.А. Жуковского разбросано по многим десяткам архивов России и мира, так и вполне случайное, зависящее от траектории поисков того или иного ученого. Так, например, нами в Российском государственном архиве древних актов (РГАДА) совершенно неожиданно были обнаружены черновики 6 ранних стихотворений поэта, неучтенные в первом томе «Полного собрания сочинений и писем» и менее всего относящиеся к древним хартиям. Оказалось, что они принадлежали Федору Андреевичу Бюлеру (1821–1896), правоведу и дипломату, действительному тайному советнику, главе Московского главного архива, а в ту пору студенту Императорского училища правоведения. 29 октября 1839 г. тот обратился к поэту с просьбой подарить ему несколько автографов стихотворений, на что вскоре В.А. Жуковский отозвался письмом с согласием, к которому были приложены рукописи стихотворений «Три песни», «Монахиня», «Песнь бедняка», «Победитель», «Счастье во сне» и «Сон» [22. Л. 3–4 об.]. Вместе с архивом Бюлера они и попали в РГАДА.

О составе эпистолярного наследия В.А. Жуковского [23] и трудностях обнаружения его писем в архивах, где личных фондов и атомарных единиц хранения очень мало, а основной массив составляют конволюты документов, нам уже приходилось писать отдельно [1]. Они периодически обнаруживаются при случайном обращении исследователей к тем или иным собраниям. Так, в 2020 г. Н.В. Блиновой в конволюте Центрального исторического архива Санкт-Петербурга с личным делом Виктора Карловича Унгерн-Штернберга (1814–1860), преподавателя Царскосельского лицея (Ф. 11. Оп. 1. № 4045), удалось найти письмо поэта к Я.И. Ростовцеву [24]. В том же архиве в деле, посвященном художнику Л.К. Плахову (Ф. 448. Оп. 1. № 162), нами были обнаружены несколько писем В.А. Жуковского к почт-директору Ф.И. Прянишникову и М.Ю. Виельгорскому по поводу долгов незадачливого живописца, сделанных им в Дюссельдорфе, где в то время жил и поэт.

Таким образом, особую актуальность машинные методы атрибуции рукописей В.А. Жуковского имеют для архивных собраний АВПРИ, ГАРФ (в особенности фонд III отделения), РГАДА, ОПИ ГИМ, РГВИА, ЦИАМ, ЦГИА СПб, СПбНИИ РАН, СПб АРАН и РГИА,

если говорить только об отечественных хранилищах. Оцифровка фондов, ведущаяся в данных архивах с разной степенью интенсивности, позволяет в обозримой временной перспективе применить к разбору их содержания разработанные инструменты, что, несомненно, скажется на количестве выявленных материалов руки поэта. Но и в уже казалось бы обследованных и хорошо описанных фондах ОР РНБ, НИОР РГБ, РО ИРЛИ, РГАЛИ, где хранится основной массив автографов В.А. Жуковского, обязательно найдутся новые, еще не известные документы, расширяющие наше представление о творчестве и биографии классика русской литературы.

Список источников

1. Киселев В.С., Лебедева О.Б., Третьяков Е.О. Проблема машинного выявления текстов с почерком определенного автора в составе больших баз данных растровых изображений рукописных документов (на основе опыта выявления писем В.А. Жуковского в делопроизводственных конволютах РГИА) // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 247–262.
2. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М. : Издательский дом ЯСК, 1999–2019. Т. 1–16; Томск : Издательство Томского государственного университета, 2023. Т. 17.
3. He K., Zhang X., Ren S., Sun J. Deep residual learning for image recognition // 2016 IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition. Las Vegas : IEEE, 2016. P. 770–778.
4. Bensefia A., Nosary A., Paquet T., Heutte L. Writer identification by writer's invariants // IEEE Proceedings Eighth International Workshop on Frontiers in Handwriting Recognition. Niagara-on-the-Lake : IEEE, 2002. P. 274–279.
5. Bensefia A., Paquet T., Heutte L. A writer identification and verification system // Pattern Recognition Letters. 2005. Vol. 26, № 13. P. 2080–2092.
6. Koch G., Zemel R., Salakhutdinov R. et al. Siamese neural networks for one-shot image recognition // ICML deep learning workshop. Lille, 2015. Vol. 2. URL: <https://www.cs.cmu.edu/~rsalakhu/papers/oneshot1.pdf>
7. Bromley J., Guyon I., LeCun Y., Sackinger E., Shah R. Signature verification using a «Siamese» time delay neural network // Advances in Neural Information Processing Systems 6 [7th NIPS Conference, Denver, Colorado, USA, 1993]. Burlington, Massachusetts : Morgan Kaufmann, 1994. P. 737–744.
8. Bromley J., Bentz J., Bottou L., Guyon I., Lecun Y., Moore C., Sackinger E., Shah R. Signature verification using a "siamese" time delay neural network // International Journal of Pattern Recognition and Artificial Intelligence. 1993. Vol. 7, № 4. P. 669–688.
9. Solomon E., Woubie A., Emiru E.S. Deep learning-based face recognition method using siamese network // Computing Research Repository. 2023. URL: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2312.14001>

10. Yin W., Schutze H. Convolutional neural network for paraphrase identification // Proceedings of the 2015 Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics: Human Language Technologies. Denver, Colorado, 2015. P. 901–911. URL: <https://aclanthology.org/N15-1.pdf>

11. Chopra S., Hadsell R., LeCun Y. Learning a similarity metric discriminatively, with application to face verification // 2005 IEEE computer society conference on computer vision and pattern recognition (CVPR'05). San Diego : IEEE, 2005. Vol. 1. P. 539–546.

12. Hadsell R., Chopra S., LeCun Y. Dimensionality reduction by learning an invariant mapping // 2006 IEEE computer society conference on computer vision and pattern recognition (CVPR'06). San Diego : IEEE, 2005. Vol. 2. P. 1735–1742.

13. Schroff F., Kalenichenko D., Philbin J. Facenet: A unified embedding for face recognition and clustering // 2015 IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR). Boston : IEEE, 2015. P. 815–823.

14. Souibgui M.A., Biswas S., Jemni S.K., Kessentini Y., Forn'és A., Llad'os J., Pal U. Docentr: An end-to-end document image enhancement transformer // 2022 26th International Conference on Pattern Recognition (ICPR). Montreal : IEEE, 2022. P. 1699–1705.

15. Zadrozny B., Elkan C. Obtaining calibrated probability estimates from decision trees and naive bayesian classifiers // ICML'01: Proceedings of the Eighteenth International Conference on Machine Learning. San Francisco : Morgan Kaufmann, 2001. P. 609–616.

16. Guo C., Pleiss G., Sun Y., Weinberger K.Q. On calibration of modern neural networks // Proceedings of the 34th International Conference on Machine Learning. Sidney, 2017. PMLR. Vol. 70. P. 1321–1330.

17. Marti U.-V., Bunke H. The IAM-database: An English sentence database for off-line handwriting recognition // International Journal on Document Analysis and Recognition. 2002. Vol. 5. P. 39–46.

18. Stig J., Leech G.N., Goodluck H. Manual of information to accompany the Lancaster-Oslo-Bergen corpus of British English, for use with digital computers. Oslo : Department of English, University of Oslo, 1978.

19. Хитрово Л.К. Тексты стихотворений В.А. Жуковского (по архивным материалам Пушкинского Дома) // Пушкин и его современники. СПб. : Нестор-История, 2009. Вып. 5 (44). С. 77–98.

20. Сидорова А.Н. Неизвестные автографы известных стихотворений. Рукописи В.А. Жуковского из императорских фондов Государственного архива Российской Федерации // Атрибуция, история и судьба предметов из музейных коллекций: сборник докладов научной конференции «Кучумовские чтения». СПб. : ГМЗ «Павловск», 2021. С. 217–228.

21. Сидорова А.Н. «Атаманскому полку от атамана». К вопросу об авторстве стихотворного послания Казачьему Атаманскому Его Императорского Высочества Наследника полку // История России с древнейших времен до XXI века: проблемы, дискуссии, новые взгляды : сб. ст. международной научно-практической

школы-конференции молодых ученых. М. : Институт российской истории РАН, 2023. С. 114–120.

22. РГАДА. Ф. 186. Оп. 2. Карт. 2. № 150–152. 5 л.

23. Киселев В.С. Письма неустановленных лиц к В.А. Жуковскому: возможности машинного анализа и атрибуции рукописных документов // Имагология и компаративистика. 2023. № 20. С. 232–246.

24. Блинова Н.В. Неизвестное письмо В.А. Жуковского // Пушкинский музей. СПб. : Всероссийский музей А.С. Пушкина, 2020. Вып. 9. С. 51–53.

References

1. Kiselev, V.S., Lebedeva, O.B. & Tretyakov, E.O. (2023) The problem of machine identification of texts with the handwriting of a specific author as part of large databases of raster images of handwritten documents (based on the experience of identifying letters from Vasily Zhukovsky in office convolutes of the Russian State Historical Archive). *Imagologiya i komparativistika -- Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 247–262. (In Russian). (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/13

2. Zhukovskiy, V.A. (2023) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete Works and Letters: in 20 volumes]. Vols 1–17. Moscow: Izdatel'skiy dom YaSK: Tomsk: TSU.

3. He, K. et al. (2016) Deep residual learning for image recognition. *2016 IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition*. Las Vegas: IEEE. pp. 770–778.

4. Bensefia, A. et al. (2002) Writer identification by writer's invariants. *IEEE Proceedings Eighth International Workshop on Frontiers in Handwriting Recognition*. Niagara-on-the-Lake: IEEE. pp. 274–279.

5. Bensefia, A., Paquet, T. & Heutte, L. (2005) A writer identification and verification system. *Pattern Recognition Letters*. 26 (13). pp. 2080–2092.

6. Koch, G. et al. (2015) Siamese neural networks for one-shot image recognition. *ICML Deep Learning Workshop*. Vol. 2. [Online] Available from: <https://www.cs.cmu.edu/~rsalakhu/papers/oneshot1.pdf>

7. Bromley, J. et al. (1994) Signature verification using a “siamese” time delay neural network. *Advances in Neural Information Processing Systems 6* [7th NIPS Conference, Denver, Colorado, USA, 1993]. Burlington, Massachusetts: Morgan Kaufmann. pp. 737–744.

8. Bromley, J. et al. (1993) Signature verification using a “siamese” time delay neural network. *International Journal of Pattern Recognition and Artificial Intelligence*. 7 (4). pp. 669–688.

9. Solomon, E., Woubie, A. & Emiru, E.S. (2023) *Deep learning-based face recognition method using siamese network*. Computing Research Repository. [Online] Available from: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2312.14001>

10. Yin, W. & Schutze, H. (2015) Convolutional neural network for paraphrase identification. *Proceedings of the 2015 Conference of the North American Chapter of*

the Association for Computational Linguistics: Human Language Technologies. Denver, Colorado. pp. 901–911. [Online] Available from: <https://aclanthology.org/N15-1.pdf>

11. Chopra, S., Hadsell, R. & LeCun, Y. (2005) Learning a similarity metric discriminatively, with application to face verification. *2005 IEEE computer society conference on computer vision and pattern recognition (CVPR'05)*. Vol. 1. San Diego: IEEE. pp. 539–546.

12. Hadsell, R., Chopra, S. & LeCun, Y. (2005) Dimensionality reduction by learning an invariant mapping. *2006 IEEE computer society conference on computer vision and pattern recognition (CVPR'06)*. Vol. 2. San Diego: IEEE. pp. 1735–1742.

13. Schroff, F., Kalenichenko, D. & Philbin, J. (2015) Facenet: A unified embedding for face recognition and clustering. *2015 IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR)*. Boston: IEEE. pp. 815–823.

14. Souibgui, M. et al. (2022) A. Docentr: An end-to-end document image enhancement transformer. *2022 26th International Conference on Pattern Recognition (ICPR)*. Montreal: IEEE. pp. 1699–1705.

15. Zadrozny, B. & Elkan, C. (2001) Obtaining calibrated probability estimates from decision trees and naive bayesian classifiers. *ICML'01: Proceedings of the Eighteenth International Conference on Machine Learning*. San Francisco: Morgan Kaufmann. pp. 609–616.

16. Guo, C. et al. (2017) On calibration of modern neural networks. *Proceedings of the 34th International Conference on Machine Learning*. Vol. 70. Sidney: PMLR. pp. 1321–1330.

17. Marti, U.-V. & Bunke, H. (2002) The IAM-database: An English sentence database for off-line handwriting recognition. *International Journal on Document Analysis and Recognition*. 5. pp. 39–46.

18. Stig, J., Leech, G.N. & Goodluck, H. (1978) *Manual of information to accompany the Lancaster-Oslo: Bergen corpus of British English, for use with digital computers*. Oslo: Department of English, University of Oslo.

19. Khitrovo, L.K. (2009) Teksty stikhotvorenii V.A. Zhukovskogo (po arkhivnym materialam Pushkinskogo Doma) [Texts of V.A. Zhukovsky's poems (based on archival materials of the Pushkin House)]. In: *Pushkin i ego sovremenniki* [Pushkin and his contemporaries]. Vol. 5 (44). St. Petersburg: Nestor-Istoriya. pp. 77–98.

20. Sidorova, A.N. (2021) [Unknown autographs of famous poems. Manuscripts of V.A. Zhukovsky from the imperial funds of the State Archive of the Russian Federation]. *Atributsiya, istoriya i sud'ba predmetov iz muzeinykh kolektsiy* [Attribution, history and fate of objects from museum collections]. Kuchumov Readings Conference Proceedings. St. Petersburg: GMZ "Pavlovsk". pp. 217–228. (In Russian).

21. Sidorova, A.N. (2023) ["To the Ataman Regiment from the Ataman". On the authorship of the poetic message to the Cossack Ataman Regiment of His Imperial Highness the Heir]. *Istoriya Rossii s drevneyshikh vremen do XXI veka: problemy, diskussii, novye vzglyady* [History of Russia from ancient times to the 21st century:

problems, discussions, new views]. Proceedings of the International Conference of Young Scientists. Moscow: Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences. pp. 114–120. (In Russian).

22. Russian State Archive of Ancient Acts. Fund 186. List 2. Item 2. No. 150–152. 5 P.

23. Kiselev, V.S. (2023) Letters from unidentified persons to Vasily Zhukovsky: Possibilities of machine analysis and attribution of handwritten documents. *Imagologiya i komparativistika -- Imagology and Comparative Studies*. 20. pp. 232–246. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/20/12

24. Blinova, N.V. (2020) Neizvestnoe pis'mo V.A. Zhukovskogo [Unknown letter of V.A. Zhukovsky]. In: Pushkinskiy muzeum [Pushkin Museum]. Vol. 9. St. Petersburg: Pushkin Museum. pp. 51–53.

Информация об авторах:

Киселев В.С. – д-р филол. наук, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: kv-uliss@mail.ru

Кропотов Д.А. – канд. физ.-мат. наук, научный сотрудник Центра глубинного обучения и байесовских методов Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). E-mail: dmitry.kropotov@gmail.com

Пронина Н.М. – магистр кафедры математических методов прогнозирования Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия). E-mail: natalka-pronina@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

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

D.A. Kropotov, Cand. Sci. (Physics and Mathematics), research fellow, Center of Deep Learning and Bayesian Methods, HSE University (Moscow, Russian Federation). E-mail: dmitry.kropotov@gmail.com

N.M. Pronina, Master of the Department of Mathematical Forecasting Methods, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: natalka-pronina@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 20.09.2024.

The article was accepted for publication 20.09.2024.

Научная статья

УДК 821.161.1+82.091

doi: 10.17223/24099554/22/11

«Пиитическая Малороссия»: украинская пространственная образность в травелогe «Путевые письма из Англии, Германии и Франции» Н.И. Греча

Сергей Сергеевич Жданов^{1, 2}

¹ Новосибирский государственный технический университет,
Новосибирск, Россия

² Сибирский государственный университет геосистем и технологий,
Новосибирск, Россия

^{1, 2} fstud2008@yandex.ru

Аннотация. В статье рассмотрены образы украинского пространства в травелогe «Путевые письма из Англии, Германии и Франции» Н.И. Греча. Выявлена пространственная структура описания, построенная на феномене лиминальности между своим и чужим. Установлены пространственные оппозиции, маркирующие данное пространство по отношению к русскости: «германские земли – Россия», «Галиция – Малороссия», «Малороссия – Великобритания», «Киев – малороссийская провинция». В образе Киева отмечены мотивы древности, сакральности, ониризма.

Ключевые слова: пространство, Украина, Киев, травелог, Н.И. Греч, лиминальность, идиллия, ониризм, история, русская литература

Источник финансирования: исследование выполнено в рамках реализации гранта Российского научного фонда № 24-28-01431 «Репрезентация пространства Украины в русской культуре конца XVIII – XIX веков (на материале отечественных травелогов): дискурсы, нарративы, топосы»

Для цитирования: Жданов С.С. «Пиитическая Малороссия»: украинская пространственная образность в травелогe «Путевые письма из Англии, Германии и Франции» Н.И. Греча // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 180–201. doi: 10.17223/24099554/22/11

Original article

doi: 10.17223/24099554/22/11

“Poetic Little Russia”: Ukrainian spatial imagery in the travelogue *Travel Letters from England, Germany and France* by Nikolai Gretsches

Sergey S. Zhdanov^{1, 2}

¹ Novosibirsk State Technical University, Novosibirsk, Russian Federation

² Siberian State University of Geosystems and Technologies,
Novosibirsk, Russian Federation

^{1, 2} fstud2008@yandex.ru

Abstract. The article deals with images of the Ukrainian space in the travelogue *Travel letters from England, Germany and France* by Nikolai Gretsches. This spatial imagery is based on the phenomenon of liminality. Ukraine acts in the text as a border space between German (Foreign) and Russian (Own). The image of Galicia as a “no man’s land” is highlighted. Formally, it belongs to the Austrian Empire, but its Germanness is denied with a number of oppositions, where orderliness, coziness, cleanliness, philistinism are associated with German loci (the image of a typical German burgher idyll), whereas Galician ones are marked by disorder, poverty, visual unattractiveness, dirt, darkness, narrowness (the image of an entropic space). The only “enclaves” of order and wealth in Galicia are represented by the palaces of magnates, which are sharply separated from the surrounding area of the village. Galicia is also opposed to Little Russia within the framework of the opposition “entropic space – idyllic space”. Volhynia being a part of the Russian Empire is more marked by the Own. The markers of its Russianness are Orthodoxy and the Russian language, associated with the peasant (non-elite) level of territory description. In addition, Volhynia is attributed as the Own by its connection with the historical space of the Russian Galician Principality. Within the left-bank Ukrainian (Little Russian) space, Poltava Province is mentioned, but its image is given in the most general terms and actually merges with the “typical” image of Little Russia as an idyllic space, “noonday Russia”. At the same time, both variants (the Little Russian and the Great Russian) are thought of by Gretsches as the single Own, the Russian space. The narrator’s focus in the “Ukrainian” travelogue fragment is aimed at describing Kyiv as a center. This is emphasized by the vertical of hills, which elevates it above the horizontal of other Little Russian loci and marks its connection with the heavenly sacred space. It should be noted that the

mythological chthonism of the Lower World is not inherent in the representation of Kyiv, on the contrary, the underground cells of the Kyiv Pechersk Lavra are associated with the image of the heavenly (metaphysical) sun, i.e., with the Upper World. In general, the Kyiv spatial structure in Gretsche's travelogue is a combination of several images. There is a common idyllic element that fits Kyiv into the imaginative geographical Little Russia space and marks this locus with motifs of coziness, well-being, breadth, visual attractiveness, and legendariness. The connection of Kyiv with Great Russia is marked by the language. Kyiv is also depicted as an "eternal city", i.e., the first city for the common Russian space. The Kyiv chronotope presupposes the conjugation of times: the past continues to live in the present, including the "visionary" experience of the narrator. Many Kyiv loci are also marked with the motif of sacredness, a connection with the Russian version of "sacred history". At the same time, the oniric Kyiv dominates the image of the "real" city.

Keywords: space, Ukraine, Kiev, travelogue, Nikolai Gretsche, liminality, idyll, onirism, history, Russian literature

Financial Support: The research is supported by the Russian Science Foundation, Project No. 24-28-01431; Novosibirsk State Technical University.

For citation: Zhdanov, S.S. (2024) "Poetic Little Russia": Ukrainian spatial imagery in the travelogue *Travel Letters from England, Germany and France* by Nikolai Gretsche. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 22. pp. 180–201. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/22/11

Украинская пространственная образность, без учета которой картина российского культурного ландшафта вряд ли представима, закономерно привлекала внимание многих литературоведов, доказательством чему служат, например, диссертации И. Булкиной [1] и Т.А. Васильевой [2], монографии А.В. Марчукова [3] и О.С. Крюковой [4] и иные научные работы (например, цикл статей В.С. Киселева и Т.А. Васильевой [5–7], исследования Е.Е. Левкиевской [8], Д.П. Овчинникова [9], О.В. Мамуркиной [10], А.А. Сторожевой [11], Д.В. Шаталова [12]). Несмотря на это, изученность репрезентации имагинально-географической Украины в русской словесности XVIII–XIX вв. все еще далека от полноты.

Заполнить одну из исследовательских лакун призвана данная работа, посвященная имаголого-семиотическому анализу украинской пространственной образности в travelogue «Путевые письма из Ан-

глии, Германии и Франции» Н.И. Греча. В этом тексте описаны дорожные впечатления автора от поездки в 1837 г., в том числе от посещения Малороссии на обратном пути в Санкт-Петербург. Хотя эти греческие путевые письма анализировались в ряде работ (например, [13, 14]), в них в фокусе исследования авторов находились прежде всего «заграничные» фрагменты путешествия, тогда как «украинская» часть травелога писателя, насколько нам известно, ранее не рассматривалась в литературоведческих исследованиях.

Поскольку Греч возвращается на родину через Австрийскую империю, то оппозиция «Свое – Чужое» в тексте получает вариант «Российская империя (куда входит и Малороссия) – Германия (как собирательный образ, включающий северно- и южногерманские земли)». Между этим Своим и Чужим существует также третье, лиминальное, пространство, в качестве которого выступает Галиция, формально на момент написания произведения относящаяся к Австрийской империи, но не воспринимаемая автором как немецкое, в отличие, например, от Моравии: «...переехав чрез границу Моравии в Галицию, простились с Германиею...»¹ [15. С. 184]. При этом Галиция характеризуется «апофатически» – через отрицание немецкости, в состав которой входят «опрятность», «удобства пути», «грубые и неповоротливые, но честные хозяева с ласковыми хозяйками и с миловидными прислужницами» [15. С. 184], т.е. Галиция Греча всех этих черт лишена.

Если образ Германии в русской литературе конца XVIII – первой половины XIX в. обычно маркирован упорядоченностью, уютом, изобилием, одним словом, изображается в целом положительно – как идиллическое пространство, то образ Галиции, напротив, характеризуется неупорядоченностью, бедностью, непривлекательностью, грязью: «Селения бедные, хижины кривые и косые. В глубокой грязи бродят... убого одетые крестьяне» [15. С. 184–185]. Соответственно, образ галицийского пространства в тексте Греча контаминирован с образом тюрьмы, что, в свою очередь, порождает парадоксальный мотив статичной динамики, когда нарратор путешествует, но ничего вокруг не меняется, он формально двигается, но при этом «сидит»: «Я считал

¹ Здесь и далее орфография и пунктуация текста Греча приближены к современным. – *Авт.*

часы и дни этого странствия, как бы сидел в тюрьме» [15. С. 185], т.е. Галиция выступает как малозначимое пространство, пребывание в котором расценивается в качестве наказания или досадной неизбежности. Заметим, что негативными мотивами грязи, бедности отмечены не только рустикальные локусы, но и урбанистический локус «Львова, или Лемберга», «главного города Галиции» [15. С. 185]: «Из окна видел я здания довольно высокие, улицы грязные, публику самую скудную» [15. С. 186].

Среди этого энтропийного пространства встречаются, правда, упорядоченные локусы местной элиты (магнатов), маркированные визуальной привлекательностью, богатством, масштабностью, удобством. Но эти «анклавы» порядка с чертами, контрастирующими с пространственными характеристиками прочей Галиции, не сглаживают, а лишь подчеркивают общую неупорядоченность: «В двух местах видел я великолепные загородные замки или, лучше сказать, дворцы некоторых магнатов. Дома величественные, просторные, с обширными парками, с многочисленными службами; но из зеркальных окон этих палат взор ликующих друзей богатого Амфитриона простирается на бедные, грязные, полуразвалившиеся хижины, в которых теснятся голодные крестьяне...» [15. С. 185]. Заметим, что Греч смягчает социальный контекст описания, затушевывая критику магнатов, которые в рамках изображаемого хронотопа есть не акторы, а лишь пассивные созерцатели (буквально через «зеркальные окна») неблагополучия социума. Галицийская высшая элита отделена пространственно от мира крестьян: локусы дворцов и деревень соположены, но не пересекаются, т.е. границы между ними непреодолимы ни в ту, ни в другую сторону. Виновниками же бедности галичан названы евреи. Еврейскость, вообще, составляет существенный элемент пространственных описаний Галиции у Греча. Так, по поводу прибытия в Броды автор замечает, что «день был субботный, и ни одного Еврея не было видно на улицах. <...> В Бродах живут тридцать тысяч человек Евреев» [15. С. 186]. Другие национальные элементы в изображении Галиции не упоминаются, прочая антропность охарактеризована социально – через оппозицию «крестьяне – магнаты». Соответственно, образ галицийского пространства маркируется как, по сути, ничейная земля: это уже не немецкое место, но еще не малороссийское.

Помимо великолепных дворцов магнатов, другим галицийским элементом, который описан амбивалентно, является глюттония. С одной стороны, автор упоминает, что «пища и другое угощение в тамошних гостиницах самые скудные», а с другой – хвалит местный кофе со сливками: «Одна вещь сносна, а иногда и хороша – это кофе. Его варят усердно, прилежно и подают с густыми сливками. В Вене же и других местах Германии подают вам под именем кофе какого-то светло-бурого настою, жидкого, безвкусного» [15. С. 185]. Причем мотив сливок является единственным, который не просто подчеркивает не-немецкость Галиции, но и представляет собой маркер Своего, то есть наличие сливок хотя бы в малой части делает описываемое пространство своим: «Сливки я и не отвеживал заграницею. Достойно примечания, что в Германии существует для обозначения сливок множество слов <...>, но самих сливок в наличности не имеется» [15. С. 185].

Если принять в расчет общую негативную характеристику Галиции и ее низкую значимость для автора, неудивительно, что он выделяет лишь два галицийских локуса – Львов и Броды – и характеризует их весьма скупой. Последние маркированы еще и как финальный пункт «австрийского» фрагмента путешествия Греча, формально последняя, не считая таможни, точка пространства Чужого, после которой нарратор попадает в Свое, пространство Российской империи: «...выехал я из Брод; мысленно прощался с чужими краями <...> и благословлял Провидение, приведшее меня здрава и невредима на родину, под сень мощных русских орлов. Пограничная черта пролегает верстах в шести от Брод. На австрийской стороне застава. Немецкие солдаты расхаживали пред нею в патриархальном неглиже и приветливо кланялись путешественникам» [15. С. 186–187].

С момента попадания в пространство Своего степень положительности в локальных описаниях начинает нарастать. Первым положительным маркером явился атрибут «могучести» «орлов», то есть российской империи. Следующим местом встречи со Своим выступает локус «глухого леса, верстах в трех от таможни», где нарратор встречает «нашего таможенного досмотрщика, высокого, статного красавца», чья грудь «украшена» «рядом медалей» [15. С. 187]. Эта фигура также воплощает мощь империи, в каждой точке которой актуализирована связь со столицей: «...он стоял во всей форме, как бы в

Петербурге» [15. С. 187]. Причем связность империи проявляется через принадлежность антропного образа к другим ее центрам – Москве и Киеву: досмотрщик – «малороссиянин» Киевской губернии и служит в «Лейб-гвардии Московском» полку [15. С. 187]. Описание этой фигуры составляет контраст с комическим изображением австрийских таможенников. Также Греч отмечает неподкупность отечественных таможенников: «Мы довольны милостями Государя; жалованье получаем хорошее, и ничего не возьмем» [15. С. 188].

Таможня относится к локусу Радзивилова (совр. Радивилов), первом пункте «своего» пространства. К положительным характеристикам данного локуса относится также его окказиональная солнечность. Всю дорогу по Галиции до Радзивилова Греча, «к довершению разочарования» путешественника от Галиции, сопровождает «бесперывный» дождь [15. С. 184], но стоит нарратору пересечь границу Чужого, как начинается хорошая погода, соответствующая пространству «полуденной» идиллической России, образу Украины-Малороссии, сложившемуся в русской литературе в конце XVIII – начале XIX в. [8. С. 157]: «Со въездом моим в пределы России изменилась и погода¹. Тучи рассеялись, и красное солнышко проглянуло» [15. С. 190]. Самим народным обозначением светила как «красного солнышка» Греч переключает регистр повествования на рассказ о Своем. Не исключено также, что это служит скрытым предуготовлением к «киевскому» фрагменту травелога, где среди прочих фигур упомянут князь Владимир, называемый в былинах Красным Солнышком². Также Радзивиллов маркирован в качестве Своего, русского начала, через культурные черты – язык, веру и обычаи – в сцене с набожным ямщиком, противопоставленным грубым европейским «почтилионам»: «Доныне, в странствии по многим странам Европы, привык я к тому, что всякая

¹ Возвращение же непогоды отмечено после оставления Киева и Полтавской губернии как средоточия аркадской полуденности и отправления «домой на хладный север»: «Путь мой, из Золотоношского Уезда в Петербург, был прозаический, фельдъегерский. Чрез самые значительные города, Чернигов, Могилев, Витебск, Порхов, проезжал я по ночам. Днем видел покрытое туманами и тучами небо...» [15. С. 198].

² Далее мотив красноты / красоты проявлен непосредственно в описании Киева («красные берега Днепра» [15. С. 191].

поездка начиналась бранью... – обыкновенными приветствиями почитлионов в начале пути. Здесь ямщик перекрестился, с глубоким чувством произнес: “Благослови Господи!” Прикрикнул: “Эй, вы, соколики!”¹ И коляска помчалась. Вам удивительно слышать, что здесь, на границе Галиции, на Волыни, говорят и молятся по-русски? Да это наше старинное Галицкое Княжество. Крестьяне здесь все Русские, православные» [15. С. 189–190], т.е. если Галиция еще не Свое, то Волынь в ее «низовом», народном слое уже является Своим.

Ни Волынь, ни Киевская губерния в тексте не описаны. Автор лишь сообщает, что «пролетел» их «в два дня с небольшим» [15. С. 190], что составляет контраст с галицийским «тюремным» пространством, по которому Греч с попутчиком «дотащились» [15. С. 185] за семь дней до Львова. Такое «пренебрежение» пространством может быть объяснено тем, что образы Волыни и Киевской губернии затмевает образ Киева, крайне значимого, как увидим, локуса для писателя. Чрезвычайно краток Греч и в описании пост-киевского фрагмента своего путешествия по Малороссии. Автор лишь сообщает, что «провел несколько дней в объездах родственной любви и дружбы» в Полтавской губернии, которую он представляет как воплощение типичной идиллической «прекрасной Малороссии», маркированной «малороссийскими песнями»² и «тамошними обычаями» [15. С. 197–198], т.е. в самом общем виде, без подробностей. Здесь единственным топонимом, связанным с пространством исторической памяти, является река

¹ Ямщицкая езда как способ взаимодействия с пространством есть устойчивый мотив русской культуры, то есть является маркером русскости и имеет множество вариаций от суриковской «Степь да степь кругом» до гоголевской птицы-тройки. В плане же противопоставления русской и иностранной (немецкой) езды показательно, например, стихотворение П.А. Вяземского «Масленица на чужой стороне»: в России «пышут бешеные тройки <...> Вот взвились и полетели, что твой сокол в облаках!» [16. С. 4]; «сани» же в Германии «... – подобной дряни не выдал я на веку; стыдно сесть в чужие сани коренному русаку» [16. С. 6].

² Вообще, мотив малороссийских песен есть устойчивый культурный маркер малоросскости. В тексте Греча он встречается при репрезентации как Полтавской губернии, так и самого Киева («заунывные малороссийские песни» [15. С. 191]). Ср. с характеристикой А.С. Пушкина антропных образов в гоголевских «Вечерах на хуторе близ Диканьки» как «племени поющего и пляшущего» [17. С. 108].

Сула («берега исторической Сулы»), что отсылает к битве русских князей с половцами.

Малоподробны и описания Гречем предместий Киева, характеризующие ретардацией предвкушения скорого попадания в сакральное пространство и окрашенные яркой эмоциональностью, не свойственной для рациональной греческой манеры описания Германии: «Пошли холмы. Пред станцією Белгородскою дорога пролегает между двумя отвесными боками прокопанной горы. Вдали синееется что-то похожее на туман над рекою. Ближе и ближе. Сердце бьется. Я близ Киева. Слышу, часы бьют полдень. Влево мелькнула маковка златоглавой колокольни. ... я очутился в древней отчине Владимира и Ярослава» [15. С. 190]. В данном фрагменте отметим, во-первых, ослабленную визуальность пейзажного изображения, скрытого туманом как сакральной дымкой, одновременно дающей простор воображению, ониризму («синееется что-то похожее на туман», «мелькнула маковка златоглавой колокольни»); во-вторых, маркирование киевского локуса через пространство исторической памяти («вотчина Владимира и Ярослава»).

Эти две черты (ониризм и историоцентричность) присущи дальнейшему описанию Киева в травелоге. В основном мы будем иметь дело здесь с онирическим¹ Киевом, городом фантазий и детских мечтаний, который в силу своей сути лишен вещественной конкретности: «Наконец я в Киеве, куда издавна стремился мыслию и воображением, как в страну обетованную, – в том городе, который с детских лет занимал мою фантазию, питал во мне помыслы о великих подвигах доблести и благочестия в веках минувших, о нетленной прелести природы на красных берегах Днепра. Матушка моя, рожденная в пиитической Малороссии, воспитанная в Киеве, зажгла в младенческой душе эту искру любви и уважения к полуденной России, к древнему, священному граду Киеву. Заунывные малороссийские песни убаюкивали

¹ В рамках отдельного смыслового фрагмента автор дважды использует слово «воображение», однокоренные слова со значением мыслительной деятельности («мысль», «помыслы»), а также единожды – слово «фантазия». Кроме того, имплицитно в тексте присутствует онирический мотив сна – через образ баюкающих песен.

меня в первые дни моего существования. Киев со всеми своими красотами, преданиями, поверьями был тою волшебною страной, куда летало детское мое воображение» [15. С. 191]. Это Киев с чужих слов и в то же время самый интимно-личностный образ, тесно слитый как с материнской, так и с сакральной образностью. Также Греч воспроизводит украинский текст русской литературы, заложенный еще сентименталистами и маркируемый такими обозначениями, как «пиитическая Малороссия», «полуденная Россия» (в рамках русской локальной оппозиции Юга (Киева) и Севера (Петербурга), «нетленная прелесть природы». Прорыв в мифопоэтическое пространство актуализирован через мотивы «страны обетованной», «волшебной страны», «священного града». Легендарно-романтический образ Киева кодирован образами «малоросских песен», «преданий, поверий».

Гречевская образность Киева (и шире – Малороссии) строится на тонкой нюансировке в рамках оппозиции «Свое – Чужое». С одной стороны, «полуденная Россия» и Россия северная (великоросская) принадлежат к единой российской общности. С другой – в репрезентации «полуденной России» актуализирован оттенок экзотизма, отличия от северного «эталона», являющегося точкой (культурной) привязки для автора. Этот экзотизм обозначен как природно (более южный климат), так и культурно, где, пожалуй, основным маркером является языковой. Нарратор определяет малоросскость таможенного досмотрщика по «проишождению», которое «изменило» последнему [15. С. 187]. При этом сам Греч признается в причастности к Малороссии через язык: «...язык Малороссии был мне близок и мил. Даже в поздние лета с трудом мог я отречься от употребления на письме некоторых малороссийских слов, выразительных, душевных...» [15. С. 191–192]. В то же время не только малоросский элемент проникает в великоросский, но и наоборот, что подчеркивается Гречем как свидетельство единого культурного пространства, когда Киев в языковом плане мало чем отличен от «эталона» – «истинной Великороссии»: «Меня удивило в Киеве одно. Я воображал, что приеду в город малороссийский: вместо того очутился посреди истинной Великороссии. Везде говорят чистым русским языком. Изредка послышится эге, которым Малороссияне заменяют да» [15. С. 197]. Другим локальным

экзотизмом выступает одежда крестьян, которых, однако, нельзя причислить к собственно киевлянам: «И еще напоминают Малороссию свитки с капюшонами на крестьянах» [15. С. 197].

Онирический Киев, сложенный из детских фантазий и русского культурного наследия, предвещает посещение города и накладывается на Киев реальный, поэтизируя образ последнего, как поэтизирован у Греча образ Малороссии в целом. Соответственно, заранее очарованный Киевом нарратор отнюдь не разочарован реальностью¹, которая представляется эталонным идиллическим локусом («Не могу выразить удовольствия, восторга, умиления, с какими я въехал в Киев, прекрасный во всех отношениях!» [15. С. 192]), а киевское пространство противопоставлено галицийскому, по ту сторону границы. Первое характеризуется визуальной привлекательностью («прекрасный во всех отношениях», «прекраснейшее месторасположение»), чистотой («чистые улицы»), простором и открытостью («привольные, открытые высоты», «широкие улицы») и уютной приземленностью («невысокие, миловидные дома»), которая нивелирует вертикаль киевских холмов, смягченную к тому же их сглаженностью («отлогие возвышения») [15. С. 192]. Второе, напротив, – вертикальностью построек («высокие готические дома»), темнотой («темные города»), узостью/сдавленностью по горизонтали («узкие улицы»), грязью («грязные местечки») [15. С. 192].

В то же время ониризм в сочетании с повышенной эмоциональностью восприятия и значимостью локуса для Греча порождают феномен «немоты», когда автор не находит возможности передать словами наблюдаемое. Отсюда следует фактически отказ от конкретности в описании²: «Описывать ли Киев? Если вы там были, описание будет

¹ В этом смысле гречевский Киев в травелоге «Путевые письма из Англии, Германии и Франции» представляет собой противоположность гречевской же Германии из текста «Поездка во Францию, Германию и Швейцарию в 1817 году», когда предварительно составленный романтически-онирический образ страны не выдержал столкновения с реальностью: «Для чего не остался я на левом берегу Рейна, чтоб утешаться сею приятною мечтою? Существенность меня разочаровала!» [18. С. 121].

² Ср. также с предшествующим пассажем о Киеве: «Не могу выразить удовольствия, восторга, умиления, с какими я въехал в Киев...!» [15. С. 192]. Гречевские травелоги не отличаются сильной эмоциональностью, и там, где, по логике

слабо и мертво; если не были – беглый взгляд странника, прошедшего в нем три дня, не удовлетворит вашему любопытству. Делиться же с вами тем, что волновало мою душу, что возбуждало во мне священный трепет великих воспоминаний, мог бы я только на самом месте. Хотите ли насладиться истинно¹ изящным? Поезжайте в Киев» [15. С. 192], т.е. характеристиками киевского пространства, которые мы узнаем из этого пассажа, являются лишь его «истинная изящность» (маркер сентименталистского дискурса) и связь с пространством исторической памяти («великие воспоминания»²).

В известной мере при описании Киева Греч следует отечественной традиции «сближения литературы и изобразительного искусства», сложившейся в конце XVIII – первой четверти XIX в. [19. С. 2–3] и предполагающей наложение образа живописной картины на пейзажное описание. Действительно, созерцательное наслаждение Греча пейзажами Киева сродни сентименталистскому удовольствию от облагороженной природы, при этом описание киевских «картин» построено по принципу постоянной их смены, как в калейдоскопе: «Вы найдете прекраснейшее местоположение на отлогих возвышениях, с которых вид беспрерывно изменяется. Вы увидите древний Днепр, влачащий струи свои посреди широких отмелей. Взгляните с паперги

сентименталистского или романтического дискурсов, должны следовать эмоциональные описания пространства, нарратор пасует. В упоминаемой выше «Поездке во Францию, Германию и Швейцарию в 1817 году» Греч открыто признает, что не принадлежит «к последователям романтики» [18. С. 110], а также отказывается соизмеряться в описаниях с карамзинскими «Письмами русского путешественника»: «Не стану повторять истории Пале-Рояля <...> Все это можно найти в подробности в Письмах Русского Путешественника, которые писаны лет за тридцать пред сим, но отнюдь не устарели и – не устареют никогда!» [18. С. 55–56]. Соответственно, в третьей части «Путевых писем из Англии, Германии и Франции» есть, например, подробнейшее описание умеренно идилического Мюнхена, но нет детального изображения в высшей степени идилического Киева.

¹ Киев есть образцовый сакрально-идиллический локус, что дважды подчеркивается утверждением истинности его характеристик: в городе, отнесенном к «истинной Великороссии» наслаждаются «истинно изящным».

² При этом образ пространства «воспоминаний» связан с сенсуалистским удовольствием от контакта с ними. Греч сообщает, что прожил «три дня в Киеве, посреди удовольствий воспоминания» [15. С. 197].

Андреевского Собора или с треугольника в Дворцовом Саду на Подоле, нижнюю часть города, когда она мало-помалу выходит из седых туманов!.. И я наслаждался этими картинами в половине октября!»¹ [15. С. 192]. В то же время пейзаж этот менее детален и конкретен, полускрыт «туманом», к мотиву которого возвращается Греч в репрезентации города.

В том, что данный туман назван «седым», содержится не только цветопись, но и отсылка ко второму «лику» Киева – пространству исторической памяти. Закономерным образом в репрезентации локуса актуализирован лейтмотив его древности: «древняя отчина Владимира и Ярослава» [15. С. 190], «древний, священный град Киев» [15. С. 191], «древний Днепр» [15. С. 192], «древняя византийская мозаика» и «древнейший памятник», «гробница Великого Князя Ярослава» в Софийском соборе [15. С. 193]. При этом мотивы древности и сакральности зачастую сопрягаются Гречем, что в результате дает нам описание Киева как пространства «священной» для русской культуры истории: «древний, священный Киев» возбуждает, напомним, «священный трепет великих воспоминаний». Здесь же, «...на Крещатике, где теперь возвышается памятник Святому Владимиру, крещается Русский Народ, и сим священнодействием льются на него слава, величие, благоденствие на земли, спасение на небесах», а Печерский Монастырь связан с «воспоминаниями священными», поскольку в его «подземных кельях» «...благочестие, укrywшееся от лучей дневного светила, искало путь к немеркнущему свету солнца небесного» [15. С. 193]. Попутно отметим, что киевское пространство оказывается маркировано мотивом трех солнц: былинно-народного «красного солнышка», несущего свет «дневного светила» и, наконец, сакрально-христианского «солнца небесного». Неудивительно, что Киев в греческом тексте изображен как квинтэссенция сакральности, что сдвигает регистр повествования и окказионально превращает мотив светского путешествия в мотив паломничества: «Я не мог заключить моих шестимесячных странствий... в местах священнее и драгоценнее здешних» [15. С. 195], т.е. Киев здесь подан как кульминация странствия, чей образ перекрывает образ Своего, «родного» Петербурга,

¹ Это есть маркер южности Киева как локуса «полуденной России».

хотя и сохраняет значение лиминальности, будучи названным «прагом отечества» [15. С. 195] (в «высокой», церковнославянской огласовке).

С другой стороны, образ порога можно трактовать не в пространственном, а в темпоральном значении. Тогда Киев выступает хронотопом правремени или легендарного прошлого с соответствующим набором первособытий, определяющих дальнейшее устройство мира – в нашем случае России. Соответственно, хронотоп Киева в греческом тексте предполагает совмещение в одних топосах прошлого и настоящего для наблюдателя, слитых в некое синкретичное временное единство. Это другая стороны ониризма – исторические видения, связанные с киевскими локусами: «Станьте на возвышении и подумайте: здесь остановился Олег и взял достояние законного Русского Князя. Видите ли, плывет в волнах Днепра неустрашимый юноша с вестию Святославу о нашествии Печенегов?» [15. С. 193]. В этот темпорально-«пороговый» ряд «первообразов» можно отнести и упоминание Киевской Академии, «первого рассадника просвещения в нашем отечестве» [15. С. 195].

Пространство исторического прошлого актуализируется в Киеве через ряд знаковых топосов, которые не описываются, а лишь называются. Это топосы-знаки, которые призваны вызвать в памяти читателя целый ряд исторических ассоциаций и поэтому не нуждаются в подробном изображении, что согласуется с онирической природой греческого Киева: «Вот Боричев взъезд! <...> В Софийском Соборе, сохранившемся лучше всех прочих зданий Киева, видите древнюю византийскую мозаику, оригинальную рисунком и красками: она внизу изломана до той высоты, куда могло достигнуть копьё татарское!» [15. С. 193]. Важно подчеркнуть, что в Киеве действует не отстраненный нарратор, пропускающий увиденное через призму рациональности, а грезящий созерцатель. Отсюда мотив возвращения в Киев как в детское пространство, преобладание *emotio* над *ratio*, выраженное обилием восклицаний и общей возвышенно-приподнятой манерой описания города.

Разумеется, не обойден вниманием в киевском пространстве исторической памяти и мотив «любви к отеческим гробам». Как знаковые сакрально-мортальные места выделены Аскольдова и Олегова могилы, причем соположение их в хронотопе Киева актуализирует мо-

тив примирения земных противников в вечности: «Одна земля приняла их. Память их на одной и той же странице Истории»¹ [15. С. 193]. В рамках локуса Киево-Печерской лавры выделены могилы Румянцева-Задунайского («в приделе Иоанна Богослова»), «страдальцев за честь и правду», «генерального судьи Кочубея и полковника Искры» («вблизи входа в трапезу»), а также («при входе в большую церковь» [15. С. 193]) «знаменитой добродетелями и несчастьями своими Княгини Натальи Борисовны Долгорукой, урожденной Шереметевой» [15. С. 193–194]. Соответственно, киевское пространство маркировано как локус и героев-полководцев, и страдальцев-мучеников за «правду», т.е. является пространством сакральной истории: «Воспоминание былых дней, бессмертных подвигов, великих страданий сопровождает вас здесь на каждом шагу» [15. С. 194].

Наряду с историко-онирическим образом, Киев в тексте Греча представлен также образом реальной современности, который лишен сакральности, но также идилличен. Правда, идиллия эта не патриархально-легендарная, а рационализированная. В ее описании автор также не вдается в детали, и она служит дополнением к историко-онирическому «ядру» Киева как текста. Упорядоченностью, новизной и масштабностью маркирован локус киевской крепости («новые строения в крепости, изумительные своею огромностью, прочностью и чистотою отделки» [15. С. 195]). Упорядоченностью, привлекательностью, благовоспитанностью отмечены описания учебных заведений: «Университет Св. Владимира помещается в прекрасном здании, на открытом месте. Везде господствует порядок, благоустройство, уважение к старшим, любовь к наукам и тихое, усердное занятие своим делом. <...> Я посещал... учебные заведения Киева и везде находил то же хорошее устройство, ту же любовь к наукам и занятиям, ту же отеческую заботливость начальства» [15. С. 196]. Наконец, благоустроенностью, упорядоченностью охарактеризован Киев в целом: «...Киев и без исторических воспоминаний своих, без монастырей и без крепости есть город достойный

¹ Характерно здесь уподобление земли (пространства) и истории (времени) в единый синкретический хронотоп. Кроме того, образ «страницы Истории» в контаминации с образом города может дать нам трактовку Киева как города-книги / летописи, чьи топосы есть одновременно сюжеты.

внимания, прекрасный и приятный. Улицы проложены прямо и правильно. Съезды с гор отлогие и удобные. Мостовая хорошая. Освещение достаточное» [15. С. 197]. В качестве главного упорядочивателя городского пространства назван «бывший военный губернатор Граф В.В. Левашев», «...который совершенно преобразовал его в наружном отношении» [15. С. 197].

Подводя итоги, подчеркнем, что украинское пространство в травелоге Греча представляет собой концентрическую структуру и пронизано кодом лиминальности в различных ее вариациях в поле смыслового напряжения между полюсами Своего и Чужого. Если брать финальный фрагмент гречевского текста (третью часть путевых писем), то он представляет собой рассказ о возвращении на родину «южным» маршрутом – через Баварское королевство и Австрийскую империю в империю Российскую (с Петербургом как ее центром и одновременно конечной точкой путешествия). С данной точки зрения Украина выступает в тексте неким пограничным пространством между немецкостью (Чужим) и рускостью (Своим).

В этом смысле примечателен образ Галиции как «ничьей» земли. Формально она относится к австрийским владениям, но ее немецкость лишь слабо маркирована локусом австрийской таможни, а в остальном всячески отрицается через ряд оппозиций, где с немецкими локусами связаны упорядоченность, уютность, чистота, филистерство (изображение «типажной» немецкой бюргерской идиллии а-ля бидермайер), тогда как галицийские – маркированы неупорядоченностью, бедностью, визуальной непривлекательностью, грязью, темнотой, узостью (образ подавляющего антропность энтропийного пространства). Единственные «анклавы» порядка и богатства в Галиции представлены дворцами магнатов, которые, однако, резко контрастируют с окружающим рустикальным пространством. Ни о связи ее со славянскостью, ни, тем более, с малоросскостью речи в гречевском тексте не идет. Только сфера глюттонического имеет нечто общее со Своим – образ сливок, которых не встретишь в германских землях. Также Галиция в тексте противопоставлена Малороссии в рамках оппозиции «энтропийное пространство – идиллическое пространство».

В этом плане входящая в состав Российской империи Волынь отмечена большей степенью выраженности Своего. Ее русскость актуа-

лизована в антропных характеристиках пространства в его просто-народном, крестьянском (не элитарном) срезе, будучи маркирована православной верой и русским языком. С Малороссией локус Волыни связывают образ встретившегося нарратору на границе малороссийского таможенного досмотрщика, а также окказиональный мотив солнечности: в Галиции путешественника преследует пасмурная погода, а солнце появляется лишь в Радзивилове и продолжает ярко светить на всем протяжении пути по малороссийскому пространству. Кроме того, волынский локус атрибутирован Гречем в качестве Своего через связь с историческим пространством русского Галицкого княжества, что примечательно, поскольку ни Львов, ни Галиция в целом в такой контекст автором не введены.

В рамках левобережного украинского (малороссийского) пространства упомянута Полтавская губерния (в частности, Золотоношский уезд, берега Сулы), но ее образ дан в самых общих чертах и фактически сливается с «типажным» образом Малороссии как идиллического пространства, южной «полуденной России» с элементами экзотизма в сопоставлении с северным, великоросским, пространственным вариантом, при этом оба варианта мыслятся Гречем в рамках единого Своего, т.е. русского пространства. Также из провинциальных локусов упомянута, но фактически не описана Киевская губерния.

Соответственно, фокус внимания нарратора в «украинском» фрагменте травелога направлен на описание Киева как семиотического центра окружающего его пространства, где упорядоченность и «свойность» выражены в наибольшей степени. Особость Киева подчеркнута вертикалью холмов, возносящей город над горизонталью прочих малороссийских локусов и знаменующей его связь с небесно-сакральным пространством, представленным образами физического и метафизического (небесного) солнц, с одной стороны, а с другой – с подземно-сакральным пространством (образы могил великих деятелей прошлого и подземных келий Киево-Печерской лавры). Отметим, что обычный мифопоэтический хтонизм Нижнего мира не присущ репрезентации Киева, наоборот, подземные кельи маркированы образом небесного солнца, т.е. связью с Верхним миром. Также ореографическая, как правило, надантропная образность в репрезентации города смягчена, вписана в антропное пространство: холмы Киева связаны с небесным началом, но им чужда дикость гор.

В целом пространственная структура киевского текста у Греча довольно сложна и предполагает совмещение нескольких образов. Есть здесь общий идиллический, синкретичный (сентименталистско-романтический) элемент, вписывающий Киев в образ имагинально-географической Малороссии и маркирующий данный локус мотивами уюта, благоустроенности, широты, привлекательности, легендарности. Но город представляет собой в семиотическом плане нечто большее, чем просто квинтэссенция малоросскости. В частности, в образе Киева – через языковое пространство – маркирована соотнесенность с Великой Россией. Наконец, Киев изображен как «вечный город», т.е. первогород для общего русского пространства в его как южном, так и северном «изводах» (отсюда актуализированные образы Киева как «отчины» и «прага отчества»). Вечен маркированный лейтмотивом древности Киев и потому, что его хронотоп предполагает сопряжение времен: пространство истории продолжает существовать в нем в образах многочисленных памятников, прошлое живет в настоящем, в том числе и в «визионерском» опыте нарратора.

Образ Киева в травелогe множится в переплетении различных смыслов, что подчеркнуто также мотивом днепровских туманов, придающих киевской образности визуальную неопределенность. Вообще образ города лишен вещественности: его локусы-реалии скорее обозначены, чем описаны (Боричев взезд, Софийский собор, Андреевский Собор, Киево-Печерская лавра, Крещатик, Дворцовый сад на Подоле, Днепр и т.п.). Многие из них маркированы мотивом сакральности, связи с русским вариантом «священной истории». Но ослабленная визуальность касается и репрезентации условно «профанных», современных обычных улиц и учебных заведений Киева, его крепости.

Это обусловлено тем, что образ реального Киева в травелогe Греча подавляется образом Киева онирического. Данный ониризм, в свою очередь, двоятся. С одной стороны, он порождается русской коллективной культурной памятью, делающей киевское пространство чрезвычайно семиотически насыщенным для нарратора и читателей, которым, по мысли автора, не требуется подробных пейзажных описаний, чтобы сконструировать в своем сознании образы праистории. С другой стороны, пространство Киева имеет для Греча личное, интимно-семейное значение, связанное с образом матери и мотивом детского

ониризма, создавшего свой образ города. Путешествие в Киев для автора есть не только посещение «матери городов русских» с его правременем, но и возвращение в детство, контакт с собственным онирическим опытом, растянутым между «тогда» и «сейчас», между антиципацией пространства и созерцанием его в реальности. Это делает повествование крайне экспрессивным и одновременно мотивирует отказ нарратора от подробного описания.

Список источников

1. Булкина И. Киев в русской литературе первой трети XIX в.: пространство историческое и литературное : дис. ... д-ра философии по русской литературе. Тарту, 2010. 213 с.
2. Васильева Т.А. У истоков украинофильства: образ Украины в российской словесности конца XVIII – первой четверти XIX века : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2014. 232 с.
3. Марчуков А.В. Образ Украины в русском сознании. Николай Гоголь и его время. М. : Регнум, 2011. 294 с.
4. Крюкова О.С. Романтический образ Украины в русской литературе XIX века. М. : Наука, 2017. 125 с.
5. Киселев В.С., Васильева Т.А. Эволюция образа Украины в имперской словесности первой четверти XIX в.: регионализм, этнографизм, политизация (статья первая) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 3 (23). С. 63–79.
6. Киселев В.С., Васильева Т.А. Эволюция образа Украины в имперской словесности первой четверти XIX в.: регионализм, этнографизм, политизация (Статья вторая: «Необходимо снизойти под кровлю селянина...») // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 6 (26). С. 61–77.
7. Киселев В.С., Васильева Т.А. Эволюция образа Украины в имперской словесности первой четверти XIX в.: регионализм, этнографизм, политизация (Статья третья: «Между Польшей и Россией») // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2014. № 1 (27). С. 102–123.
8. Левкиевская Е.Е. Украина и украинцы: образы, представления, стереотипы // Русские и украинцы во взаимном общении и восприятии: сборник статей. М. : Институт славяноведения РАН, 2008. С. 154–176.
9. Овчинников Д.П. Малороссия и малороссийский текст в творчестве Н.В. Гоголя (введение в тему) // Язык и культура. 2016. № 26. С. 194–199.
10. Мамуркина О.В. «Пускай их Шаликов поет»: элементы интертекста в травелеге «Путешествие в Малороссию» // Пушкинские чтения-2014. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XIX Международной научной конференции. СПб. : ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2014. С. 14–18.

11. *Сторожева А.А.* Образ степи в сентиментальных травелогах начала XIX века // Литература Древней Руси и Нового времени: материалы XI Всероссийской конференции «Древнерусская литература и литература Нового времени», посвященной памяти профессора Николая Ивановича Прокофьева, г. Москва, 3–4 декабря 2020 г. М. : МПГУ, 2021. С. 155–161.
12. *Шаталов Д.В.* «Путевая литература» начала XIX в. и формирование историографического образа украинского казачества // Мир историка: историографический сборник. Омск : Изд-во ОмГУ, 2014. Вып. 9. С. 224–240.
13. *Аксенова М.В.* «Путевые письма из Англии, Германии и Франции» Н.И. Греча в контексте русской литературы путешествий XIX века // Палимпсест. Литературоведческий журнал. 2020. № 3. С. 7–21.
14. *Жданов С.С.* «Благословенная Германия» между *emotio et ratio*: новые аспекты немецкой пространственной образности в «Путевых письмах из Англии, Германии и Франции» Н.И. Греча // Два века русской классики. 2023. Т. 5, № 3. С. 24–59. doi: 10.22455/2686-7494-2023-5-3-24-59
15. *Греч Н.И.* Путевые письма из Англии, Германии и Франции : в 3 ч. СПб. : Типография Н. Греча, 1839. Ч. 3. 198 с.
16. *Вяземский П.А.* Полное собрание сочинений князя П.А. Вяземского : в 12 т. СПб. : Типография М.М. Стасюлевича, 1887. Т. 11. 463 с.
17. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений : в 10 т. М. : Художественная литература, 1962. Т. 6. 590 с.
18. *Греч Н.И.* Сочинения Николая Греча : в 5 ч. СПб. : Типография Н. Греча, 1838. Ч. 4. 374 с.
19. *Абаишев В.В.* «Жакарты» Вяземского // Russian Literature. 2003. Т. 53, № 1. С. 1–12.

References

1. Bulkina, I. (2010) *Kiev v russkoy literature pervoy treti XIX v.: prostranstvo istoricheskoe i literaturnoe* [Kyiv in Russian Literature of the First Third of the 19th Century: Historical and Literary Space]. Russian Literature Dr. Diss. Tartu.
2. Vasil'eva, T.A. (2014) *U istokov ukrainofil'stva: obraz Ukrainy v rossiyskoy slovesnosti kontsa XVIII – pervoy chetverti XIX veka* [At the Origins of Ukrainophilia: The Image of Ukraine in Russian Literature of the Late 18th – First Quarter of the 19th Centuries]. Philology Cand. Diss. Tomsk.
3. Marchukov, A.V. (2011) *Obraz Ukrainy v russkom soznanii. Nikolay Gogol' i ego vremya* [The Image of Ukraine in the Russian Consciousness. Nikolai Gogol and His Time]. Moscow: Regnum.
4. Kryukova, O.S. (2017) *Romanticheskij obraz Ukrainy v russkoy literature XIX veka* [The Romantic Image of Ukraine in Russian Literature of the 19th Century]. Moscow: Nauka.
5. Kiselev V.S. & Vasil'eva, T.A. (2013) Evolution of Image of Ukraine in Imperial Literature of the First Quarter of 19th Century: Regionalism, Ethnography,

Politicization (Article 1). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 3 (23). pp. 63–79. (In Russian).

6. Kiselev, V.S. & Vasil'eva, T.A. (2013) Evolution of Image of Ukraine in Imperial Literature of the First Quarter of the 19th Century: Regionalism, Ethnography, Politicization. Article 2. “Neobkhodimo Snizoyti Pod Krovliu Selianina” (It Is Necessary to Descend Under a Villager's Roof). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 6 (26). pp. 61–77. (In Russian).

7. Kiselev, V.S. & Vasil'eva, T.A. (2014) Evolution of the Image of Ukraine in the Imperial Literature of the First Quarter of the Nineteenth Century: Regionalism, Ethnography, Politicization. Article 3. “Between Poland and Russia”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 1 (27). pp. 102–123. (In Russian).

8. Levkieskaya, E.E. (2008) Ukraina i ukraintsy: obrazy, predstavleniya, stereotipy [Ukraine and Ukrainians: images, ideas, stereotypes]. In: *Russkie i ukraintsy vo vzaimnom obshchenii i vospriyatii* [Russians and Ukrainians in mutual communication and perception]. Moscow: Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences. pp. 154–176.

9. Ovchinnikov, D.P. (2016) Malorossiia i malorossiyskiy tekst v tvorchestve N.V. Gogolya (vvedenie v temu) [Little Russia and the Little Russian text in the works of N.V. Gogol (introduction to the topic)]. *Yazyk i kul'tura*. 26. pp. 194–199.

10. Mamurkina, O.V. (2014) [“Let Their Shalikov Sing”: Elements of Intertext in the Travelogue “Journey to Little Russia”]. *Pushkinskie chteniya-2014. Khudozhestvennye strategii klassicheskoy i novoy literatury: zhanr, avtor, tekst* [Pushkin Readings–2014. Artistic Strategies of Classical and New Literature: Genre, Author, Text]. Proceedings of the International Conference. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University. pp. 14–18. (In Russian).

11. Storozheva, A.A. (2021) [The Image of the Steppe in Sentimental Travelogues of the Early 19th Century]. *Literatura Drevney Rusi i Novogo vremeni* [Literature of Ancient Rus' and the New Time]. Conference Proceedings. Moscow. 3–4 December 2020. Moscow: MPSU. pp. 155–161. (In Russian).

12. Shatalov, D.V. (2014) “Putevaya literatura” nachala XIX v. i formirovanie istoriograficheskogo obraza ukrainskogo kazachestva [“Travel Literature” of the Early 19th Century. and the formation of the historiographic image of the Ukrainian Cossacks]. In: *Mir istorika: istoriograficheskiy sbornik* [The World of a Historian: Historiographic Collection]. Vol. 9. Omsk: Omsk State University. pp. 224–240.

13. Aksanova, M.V. (2020) “Putevye pis'ma iz Anglii, Germanii i Frantsii” N.I. Grecha v kontekste russkoy literatury puteshestviy XIX veka [“Travel Letters from England, Germany, and France” by N.I. Gretschev in the Context of Russian Travel Literature of the 19th Century]. *Palimpsest. Literaturovedcheskiy zhurnal*. 3. pp. 7–21.

14. Zhdanov, S.S. (2023) “The Blessed Germany” Between Emotio et Ratio: New Aspects of German Space Imagery in “Travel Letters From England, Germany and

France” by N.I. Gretsch. *Dva veka russkoy klassiki*. 5 (3). pp. 24–59. (In Russian). doi: 10.22455/2686-7494-2023-5-3-24-59

15. Gretschn, N.I. (1839) *Putevye pis'ma iz Anglii, Germanii i Frantsii: v 3 ch.* [Travel letters from England, Germany and France: in 3 parts]. Part 3. St. Petersburg: Tipografiya N. Grecha.

16. Vyazemskiy, P.A. (1887) *Polnoe sobranie sochineniy knyazy P.A. Vyazemskogo: v 12 t.* [Complete works of Prince P.A. Vyazemsky: in 12 volumes]. Vol. 11. St. Petersburg: Tipografiya M.M. Stasyulevicha.

17. Pushkin, A.S. (1962) *Sobranie sochineniy: v 10 t.* [Collected works: in 10 volumes]. Vol. 6. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

18. Gretschn, N.I. (1838) *Sochineniya Nikolaya Grecha: v 5 ch.* [Works of Nikolai Grech: in 5 parts]. Part 4. St. Petersburg: Tipografiya N. Grecha.

19. Abashev, V.V. (2003) “Kartiny” Vyazemskogo [“Paintings” by Vyazemsky]. *Russian Literature*. 53 (1). pp. 1–12.

Информация об авторе:

Жданов С.С. – д-р филол. наук, профессор кафедры иностранных языков технических факультетов Новосибирского государственного технического университета (Новосибирск, Россия), заведующий кафедрой языковой подготовки и межкультурных коммуникаций Сибирского государственного университета геосистем и технологий. E-mail: fstud2008@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

S.S. Zhdanov, Dr. Sci. (Philology), professor, Novosibirsk State Technical University (Novosibirsk, Russian Federation); head of the Department of Language Training and Intercultural Communications, Siberian State University of Geosystems and Technologies (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: fstud2008@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 26.09.2024.

The article was accepted for publication 26.09.2024.

Научная статья
УДК 82.091+1(091)
doi: 10.17223/24099554/22/12

«Карфаген современности». Образ Америки в цивилизационной концепции В.И. Ламанского

Алексей Валерьевич Малинов^{1, 2}

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

² Научный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Санкт-Петербург, Россия

^{1, 2} a.v.malinov@gmail.com

Аннотация. В статье рассматриваются взгляды на Америку отечественного слависта Владимира Ивановича Ламанского (1833–1914). В качестве источников используются основные монографии ученого: «О славянах в Малой Азии, в Африке и в Испании» (1859), «Об изучении греко-славянского мира в Европе» (1871), «Три мира Азийско-Европейского материка» (1892). Отмечается, что образ Америки формировался в рамках цивилизационной концепции В.И. Ламанского, согласно которой европейская история и политика являются отражением векового антагонизма двух цивилизационных миров: греко-славянского и романо-германского. Указываются особенности ментального образа и стереотипы восприятия Америки, распространенные в русском обществе XIX века, которые производил В.И. Ламанский.

Ключевые слова: В.И. Ламанский, Америка, образ, славянофильство, историософия, цивилизации, антагонизм

Источник финансирования: Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2024 г.

Для цитирования: Малинов А.В. «Карфаген современности». Образ Америки в цивилизационной концепции В.И. Ламанского // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 202–219. doi: 10.17223/24099554/22/12

Original article

doi: 10.17223/24099554/22/12

“Carthage of Modernity”. The image of America in Vladimir Lamansky’s civilization concept

Alexey V. Malinov^{1, 2}

¹ St Petersburg University, St. Petersburg, Russian Federation

² HSE University, St. Petersburg, Russian Federation

^{1, 2} a.v.malinov@gmail.com

Abstract. The views on America of the Russian Slavist Vladimir Ivanovich Lamansky (1833–1914) are considered. The main monographs of the scholar are used as sources: *On the Slavs in Asia Minor, Africa and Spain* (1859), *On the Study of the Greco-Slavic World in Europe* (1871), *Three Worlds of the Asian-European Continent* (1892). Lamansky’s point of view largely coincides with views on America of other Slavophiles – Ivan Kireyevsky and Nikoay Danilevsky. Late Slavophiles pointed to the confrontational nature of mutual relations between Europe and Russia, which in many ways also applied to America that was perceived as a continuation of European or Romano-Germanic civilisation. It is noted that the image of America was formed within Lamansky’s concept of civilisation, according to which European history and politics are a reflection of the age-old antagonism between two civilisational worlds: the Greco-Slavic and the Romano-Germanic. However, Lamansky corrects the Slavophile assessments of America, believing that within the Western world it is possible to distinguish the Anglo-Saxon world (the British Empire and the North American Republic). Slavophiles regarded Russia and America as civilisations to which the future belonged. Lamansky also reproduced the widespread belief in Russian society (Herzen, Kireyevsky) that the centre of the Western world was moving to North America. He linked this displacement to the principle of *Translatio Imperii*, since Russia and the USA both claimed to realise the imperial idea. The peculiarity of the Slavophile approach was the appeal to the biological metaphor of age, according to which Europe was the world of the present, while America and Russia, as young cultural and historical entities, belonged to the future. Lamansky believed that the dominance of the Western world passing to America could lead to a reduction in tensions between the Greco-Slavic and Romano-Germanic worlds, since relations between America and Russia were free of the contradictions that divided Russia and Europe. The specific aspects of the mental image and the stereotypes of the perception of America, which were widespread in the Russian society of the 19th century and which Lamansky reproduced, are pointed out: the idea of America as a

country dominated by a mercantile spirit, egoism, and the pursuit of profit; external forms of unity and social life prevail in America; the lack of a unified nationality does not allow the development of a rich literature and a creatively fruitful culture in America.

Keywords: Vladimir Lamansky, America, image, Slavophilism, histori-osophy, civilisations, antagonism.

Financial Support: The research was carried out within the framework of the Fundamental Research Programme of the National Research University Higher School of Economics in 2024.

For citation: Malinov, A.V. (2024) “Carthage of Modernity”. The image of America in Vladimir Lamansky’s civilization concept. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 22. pp. 202–219. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/22/12

Уважение к сему новому народу и к его уложению, плоду новейшего просвещения, сильно поколебалось. С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. Все благородное, бескорыстное, все возвышающее душу человеческую – подавленное неумолимым эгоизмом и страстию к довольству (comfort); большинство, нагло притесняющее общество; рабство негров посреди образованности и свободы; родословные гонения в народе, не имеющем дворянства; со стороны избирателей алчность и зависть; со стороны управляющих робость и подобиострастие; талант, из уважения к равенству, принужденный к добровольному ostracism; богач, надевающий оборванный кафтан, дабы на улице не оскорбить надменной нищеты, им втайне презираемой: такова картина Американских Штатов, недавно выставленная перед нами.

А.С. Пушкин. «Джон Теннер»

Сравнение Америки с Карфагеном принадлежит чуткому и литературно одаренному русскому мыслителю К.Н. Леонтьеву. В своем главном философском произведении «Византизм и славянство» (1875) он писал: «Соединенные Штаты – это Карфаген современности. Цивилизация старая, халдейская, в упрощенном республиканском виде на новой почве в девственной земле» [1. С. 99]. Петербургский

славист Владимир Иванович Ламанский (1833–1914) далеко не во всем разделял взгляды К.Н. Леонтьева, особенно их религиозные экспликации. Однако есть основания полагать, что их знакомство в 1864 г. в Константинополе существенно повлияло на историософский кругозор неискушенного дипломата и писателя. После бесед с Ламанским на берегу Босфора К.Н. Леонтьев начинает писать о византизме [2].

Из крупных отечественных литераторов и мыслителей едва ли кто посещал Северную Америку. Тем не менее ее образ присутствует в русской культуре и философии XIX в. Чаще всего современные исследователи, реконструируя образ Америки в русской литературе, обращаются к романам и публицистике Ф.М. Достоевского, реже — Л.Н. Толстого и В.Г. Короленко. Конечно, в то время взгляды русских философов, укоряющие или ожидающие, были обращены к Европе. Славянофилы, к которым причислял себя Ламанский, по-разному оценивали старую Европу. Если ранние славянофилы усматривали общие христианские истоки европейской и русской культуры, полагали, что России предстоит сохранить эти начала, приходящие в забвение в Старом Свете, то поздние славянофилы уже отмечали противоречия двух культурных миров, акцентировали враждебное отношение Европы к России. Славянофильские убеждения Ламанского формировались в пору его обучения в университете, которые совпали с Крымской войной. Унизительное поражение, очевидная бездарность власти, оторванной от народных корней, героизм защитников Севастополя по логике компенсации перерастали в ожидание великого будущего страны, которое сулили либеральные реформы начала александровского царствования. Наглядность того факта, что объединение Европы оказалось не антитурецким, а антирусским, не только усиливало разочарование в Европе, но и приводило к осознанию ее враждебности России. Дневники Ламанского тех лет хорошо показывают генезис его мировоззрения, которое позднее и полнее раскрылось в его учении о трех цивилизационных мирах. Впоследствии, признавая изначальное единство «арийско-христианского человечества», он все же подчеркивал антагонистический характер отношений романо-германского и греко-славянского миров, прослеживая их на протяжении тысячелетнего исторического периода.

Для славянофилов Америка долгое время находилась на периферии их историософских построений. И хотя знакомство с Северо-

Американскими колониями началось еще в XVIII в., достоверные сведения о них, а тем более личный опыт были в явном дефиците. История Британской империи давала больше материала для философии истории. Лидер славянофилов А.С. Хомяков, как известно, был англоманом. Историософское прочтение исторической судьбы Великобритании он предложил в стихотворении «Остров» (1836), пророчески указывая на причины будущего падения колониальной империи:

Но за то, что ты лукава,
Но за то, что ты горда,
Что тебе мирская слава
Выше божьева суда;
Но за то, что церковь божью
Святотатственной рукой
Приковала ты к подножью
Власти суетной, земной...

Англию славянофилы знали лучше, ценили больше, вынужденно считаясь с ее силой и презирая те начала, которыми руководствовалась британская политика и дипломатия. Свообразным связующим звеном двух империй и «внештатным» дипломатом была сестра известного славянофильского публициста генерала А.А. Киреева О.А. Новикова [3]. В Америке своего резидента славянофилы не имели, поэтому разделяли те представления, которые были распространены в русском обществе. Америка прежде всего ассоциировалась с Северо-Американскими штатами, которые воспринимались в качестве огромной территории, редко населенной дикими племенами и привлекающей именно как пространство свободы. В то же время европейские переселенцы принесли на Северо-Американский континент материальную культуру Европы, не отягощенную ее духовными плодами. Америка стала страной, в которой процветают торгашеский дух, эгоизм, стремление к выгоде и материальному комфорту. В Америке видели, прежде всего, развитие внешних форм жизни. Определенная параллель напрашивалась между рабством в Америке и крепостным правом в России, убежденными противниками которого были славянофилы. Русские владения в Америке, казалось бы, приближали далекий континент к России, подталкивая к тому, чтобы воспринимать американские события почти как внутреннее дело России.

Однако большее знакомство с Америкой порождало и большее разочарование. Можно вспомнить сибирских областников, в своих ранних мечтах видевших в Америке пример материального благополучия и политического процветания, доступного и Сибири после освобождения от колониального статуса. С.С. Шашков в исторических исследованиях и журнальных компиляциях обличал не только рабство в Сибири и систему ее колониальной администрации, но и управленческую практику Русско-Американской компании. Поездка Н.М. Ядринцева на Всемирную выставку в Чикаго в 1893 г. предсказуемо разочаровала утомленного и надломленного к тому времени областника. К сожалению, Н.М. Ядринцев не смог опубликовать свои американские материалы. «Таким образом, – подводила итог О.И. Лыткина, – Америка в русской картине мира в 19 веке предстает, с одной стороны, фантастической страной, страной приключений, а с другой, страной, находящейся на высшей ступени экономического и политического развития, достойной быть образцом экономического и политического (но не нравственного) развития для других стран» [4. С. 217]. Америка рисовалась новой страной, которой открыто будущее. В славянофильской полемике о старом и новом Америка явно могла стать переходящим в разоблачающую реальность символом новизны и того надвигающегося будущего, которое вызревает в европейской культуре.

По справедливому замечанию М.В. Максимова, «философское и литературное наследие славянофилов занимает выдающееся место в истории русской мысли. Его важность для становления национального самосознания, осмысления исторических судеб России, развития отечественной философии и духовной культуры в целом доказаны продолжающимся уже третье столетие интересом к нему исследователей истории русской философии» [5. С. 140]. Однако славянофильская греза об Америке до сих пор почти не привлекала историков русской мысли. Можно указать, пожалуй, только на публикации В.В. Носкова [6, 7], в которых, к сожалению, не нашлось места взглядам Ламанского.

Источники знаний Ламанского об Америке не очевидны. У него даже нет ссылок на А. де Токвиля, на которого опиралось большинство русских авторов, пишущих о далеком континенте. Тем не менее

его письма И.С. Аксакову отчасти приоткрывают интерес петербургского славянофила к Америке. 11 декабря 1866 г. он замечал своему московскому адресату: «Надо непременно теперь иметь и просить особенно извещать о статьях американских журналов об европейских делах, преимущественно о восточном вопросе» [8. Л. 74 об.]. Как видно, Ламанского здесь интересует не сама американская политика, а ее реакция на европейские дела, в частности, на так называемый восточный вопрос. Ламанский отказался от узкого понимания восточного вопроса как борьбы за черноморские проливы, за выход к Средиземному морю. В его историософском учении восточный вопрос приобретал фундаментальное значение вопроса об установлении пределов двух цивилизационных миров – греко-славянского и романо-германского, противоборство которых на протяжении полутора тысячелетий приводило к конфликтам. Это вопрос о восточной границе романо-германской цивилизации или западной границе Среднего мира [9]. Необходимо заметить, что осенью 1864 г. Ламанский вернулся из длительной заграничной командировки в славянские земли (1862–1864). К этому времени он фактически сформулировал основные положения своей цивилизационной концепции, которые нашли отражение в публикациях 1865–1867 гг., лекциях 1870-х гг. и свое итоговое выражение в позднем трактате «Три мира Азийско-Европейского материка» (1892). По возвращении в Россию Ламанский познакомился с Н.Я. Данилевским, беседы с которым способствовали определению взглядов обоих мыслителей. Не случайно после общения с Ламанским Н.Я. Данилевский начинает писать серию корреспонденций для газеты «День», которые в итоге выросли в книгу «Россия и Европа». Интерес Ламанского к мнению американцев был вызван более широким взглядом русского мыслителя на восточный вопрос. Если американцы, казалось бы, озабоченные своими внутренними проблемами, обращают внимание на восточный вопрос, то это подтверждает его цивилизационное значение.

Еще одно свидетельство обращения Ламанского к Америке встречаем в письме к И.С. Аксакову 23 сентября 1866 г. «Помните, – настаивал петербургский славянофил, – что американцы – вольные, беглые люди Запада, который также их презирает, как некогда Новгород презирал хлыновцев. И на них, и на нас Запад глядит, как на своих холо-

пей» [8. Л. 71]. В своей первой крупной работе, магистерской диссертации «О славянах в Малой Азии, в Африке и в Испании» (1859) Ламанский отдельное внимание обращал на вольный, бродячий элемент в славянстве, позволивший закрепиться в тех далеко не славянских землях, о которых речь шла в диссертации. Схожий, в том числе, вероятно, и психологически, тип людей отправлялся в Новый Свет. Отношение европейцев к американцам также отчасти типологически совпадало с их отношением к славянам. В этом же произведении Ламанский напоминал «об обязанности русских соединить эклектически хорошие особенности французов и немцев, избегая, разумеется, их недостатков, о необыкновенной широте русской натуры, столь живо сочувствующей всему общечеловеческому, всему прекрасному, и, конечно, тем обязанной тому естественному обстоятельству, что юная Россия, подобно юной Америке и в противоположность старой Европе, не знает прошедшего, им не тяготится и с ним не связана» [10. С. 112].

В последней цитате яснее всего обозначена та метафорика, в смысловой оптике которой славянофилы воспринимали Америку и Россию. Это органическая метафора возраста, согласно которой Россия и Северо-Американские штаты находятся еще на первом этапе жизненного цикла, в то время как европейская культура близится к своему завершению. Полнее всего славянофильский органицизм выразился в концепции культурно-исторических типов Н.Я. Данилевского, профессионального биолога. Н.Я. Данилевский отводил России и Америке в известном смысле близкую роль приходящих на смену Европе исторических сил. По его словам, «...по мере того, как падали <...> старые препятствия к всемирному владычеству Европы, возникли два новых, которые одни только и в состоянии остановить ее на этом пути, положить основание истинному всемирному равновесию. Эти два препятствия: Американские Соединенные штаты и Россия» [11. С. 360]. В письме Ламанского также слышны мотивы, развитые позднее Ф.М. Достоевским в знаменитой «Пушкинской речи», провозглашавшим «всемирность и всечеловечность» русской народности. Надо заметить, что на Пушкинский праздник Санкт-Петербургское славянское благотворительное общество вместе с Ф.М. Достоевским делегировало О.Ф. Миллера и Ламанского, которые в силу обстоятельств не смогли поехать в Москву.

Ожидаемое угасание Европы неизбежно ставило вопрос о том, кто идет ей на смену. Россия и Америка воспринимались как новые миры, молодые культуры, конкурирующие друг с другом за наследие старой Европы. «Изо всего просвещенного человечества, – писал И.В. Киреевский в 1830 г., – два народа не участвуют во всеобщем усыплении: два народа, молодые, свежие, цветут надеждою: это Соединенные Американские Штаты и наше Отечество» [12. С. 78]. Америка все же воспринималась как проекция Европы, как прививка европейской цивилизации к новой девственной стране, и в силу этого она принимала родовые грехи Европы, клонящие ее к увяданию. В этом отношении Россия казалось свободной от той искажающей духовной стихии, которая влечет Европу к неизбежному финалу. Продолжая, И.В. Киреевский писал, что «отдаленность местная и политическая, а более всего односторонность английской образованности Соединенных Штатов всю надежду Европы переносят на Россию» [12. С. 78]. Из рассуждений И.В. Киреевского видно, что Ламанский и Данилевский, как минимум, не были родоначальниками славянофильского органицизма, а как максимум – только развивали уже устоявшееся в России представление об Америке. «В работах и славянофилов, и западников, – отмечают современные исследователи, – историко-философское обоснование получила высказанная в русской публицистике еще в начале XIX века идея молодости двух наций и великой, мессианской судьбы обеих стран. Этой идеи, например, придерживались носители полярных политических и философских взглядов – И.В. Киреевский и Н.И. Тургенев; она сохраняла свою популярность в работах публицистов и литературных критиков на протяжении нескольких последующих десятилетий. При этом одной из центральных в работах и славянофилов, и западников являлась идея технического прогресса и свободы» [13. С. 112]. Рассуждения Ламанского продолжают уже устоявшуюся интерпретацию Америки¹.

Во второй половине 1860-х гг. цивилизационная концепция Ламанского окончательно сложилась, чему способствовала и его вторая заграничная командировка (1868–1869), во время которой он собрал обширный материал по истории Венецианской республики, частично опубликованный полтора десятилетия спустя. История реальной ев-

¹ Об органицизме славянофилов, в том числе Ламанского, см.: [14. С. 31–33].

ропейской политики показала Ламанскому не только ее безнравственность, но и пагубность лежащих в ее основе просветительских начал. Архивные материалы и сопровождающие их исследовательские очерки Ламанского, опубликованные в тысячестраничном томе «Государственные тайны Венеции» (1884), стали обличительным документом европейской политики, религии и культуры. По возвращении в Россию он обнародовал в 1870 г. докторскую диссертацию «Об историческом изучении греко-славянского мира в Европе» (отдельным изданием вышла в 1871 г.), защищенную в 1871 г. на степень доктора славянской филологии. Собственно говоря, диссертация Ламанского была далека от филологии, она была посвящена историографии славистики, а фактически представляла собой исследование истории русофобии и славянофобии в Европе. В топографии исторических сил Ламанский выделял три цивилизационных мира: собственно Европу, Азию и Средний (греко-славянский) мир. Почти не касаясь Азии, он подробно останавливался на взаимных отношениях двух оставшихся миров, в контексте которых возникал и образ Америки. «Мир западно-европейский, – отмечал Ламанский, – называется романо-германским или латино-немецким, иногда католическо-протестантским. В противоположность ему мир восточно-европейский верно назван миром греко-славянским, восточно-христианским. Особенность исторических задач, раздельность, а иногда и совершенная противоположность их интересов еще яснее обличились с того времени, когда решительнее определился самобытный характер Северо-Американской республики и высказалась, при ее срединном положении между старою Европою и Россиею, разность ее отношений к этим двум несхожим между собою мирам» [15. С. 7–8]. Здесь для Ламанского Америка «или вообще романо-германский мир Нового Света» [15. С. 11] благодаря своему «срединному положению» как бы усложняет изначальную конструкцию. Пишу «как бы», потому что на самом деле Ламанский лишь выделяет в романо-германском мире его часть. Обособленный характер Великобритании среди европейских государств, ее многочисленные колонии позволяют обозначить особый англосаксонский мир, распадающийся на Британскую империю и Северо-Американскую республику.

Будущее всего романо-германского мира, полагал Ламанский, принадлежит его англосаксонской части. Вследствие колонизации,

уточнял он, «нынешняя Европа собственно не умалится, но англо-саксонская национальность так вырастет, что центр романо-германского мира перенесется из Европы в другие части света, особенно в Америку и Австралию с Полинезией» [16. С. 35]. В рассуждениях Ламанского не было пророчествования. Он, скорее, повторял уже сложившееся мнение о перемещении центра западного мира в Новый Свет, о чем писали еще, например, А.И. Герцен и И.В. Киреевский. Мысль о России и Америке как мире грядущего неоднократно повторялась современниками Ламанского. Так, близкий славянофилам Н.П. Гиляров-Платонов утверждал в 1885 г., «что будущее принадлежит русскому миру и “англосаксонскому племени”, в частности населяющему Северную Америку» [17. С. 108]. Отличие точки зрения Ламанского состояло в том, что он связывал это перемещение центра западного мира с принципом *Translatio Imperii*, согласно которому Россия является законным преемником имперской идеи, унаследованной от Византии, в то время как в Европе со времени Карла Великого произошла «узурпация империи». Европа так и не смогла в полной мере воплотить в своей политической жизни принципы империи. Более всего в западном мире «римской идее» соответствуют Британская колониальная империя и Соединенные Штаты Америки [18]. В будущем, полагал Ламанский, англосаксы, вероятно, даже из Южной Америки вытеснят испанский и португальский элемент. «В англо-саксонской расе, – писал он, – преимущественно, если даже не единственно, заключается таким образом все главнейшее будущее романо-германской цивилизации. Если англо-саксонский мир вне Европы есть по всей справедливости мир полный безграничных надежд и чаяний, мир юности и громадного будущего, то романо-германский мир Старого Света есть мир по преимуществу настоящего, мир зрелого мужества, что с удовольствием созерцает свое славное прошлое и наслаждается наличным могуществом» [16. С. 38]. С другой стороны, продолжал он, «мир греко-славянский <...> часто называют наравне с англо-саксонским миром Нового Света миром будущего по преимуществу, или быть может правильное назван миром более или менее горького и неприглядного настоящего, исполненного, однако, надежд, чаяний и упований, далеко не безосновательных» [16. С. 71].

С переносом центра западной цивилизации в Северную Америку Ламанский связывал ослабление того векового антагонизма, который

определял политические, религиозные и культурные отношения греко-славянского мира и Европы. Америка, т.е. «далекий запад, который не имеет уже никаких причин и поводов к враждебным столкновениям с нашим миром и может еще, со временем, сделаться его союзником», – полагал он [15. С. 23]. С Америкой, ставшей лидером западного мира, может измениться вектор развития и уйти в прошлое та напряженность и конфликтность, которые существовали между Европой и Россией на протяжении длительного времени. «Как бы то ни было, – писал Ламанский, – только новейшая культурная и политическая история христиано-арийского человечества уже совершается и все далее будет развиваться не на одном Азийско-Европейском материке, но и в Америке, и вообще на всем земном шаре. С умножением романо-германского народонаселения в Америке, Австралии и Африке путем естественного размножения и усилением эмиграции из Европы, – это желанное для греко-славянского мира перемещение центра тяжести романо-германского мира произойдет само собою в несколько десятков лет» [15. С. 29]. Европа, конечно, сохранится, но утратит свое значение в мировой политике и культуре. Рассуждая по аналогии, Ламанский считал, что основная часть Европы или «пруско-романский полуостров» будет иметь для России то же значение, какое Швеция имела для России времен Петра I, т.е. будет «наставницей и учительницей», а для Америки она имеет то же значение, что Малая Азия для Древней Греции.

Однако он допускал и противодействие со стороны Европы, не желающей мириться с утратой своего господствующего положения, а в этом противодействии видел залог сближения России с Америкой. «В том, что Европа еще сильна и без сопротивления не уступит Америке своего первенства, в том заключается самое верное ручательство искренности прочности русских симпатий у Америки, для которой, как мы увидим, в высшей степени важно, чтобы Восточный вопрос благополучно разрешился не в пользу Европы, а в пользу греко-славянского мира» [15. С. 140, примеч.]. В период франко-прусской войны петербургский славянофил ласкал себя иллюзией общности интересов Америки и России. «Падение и унижение Франции страшно ослабит Европу в пользу Америки и России», – предвкушал он [15. С. 251]. Ослабление же Европы выгодно России и Америке,

поскольку ведет к их усилению. «В этом отношении, – писал петербургский славянофил, – так страшно ослабляя Францию, Германия трудится не столько для собственного усиления, сколько для ослабления Европы вообще и для усиления России и Америки в особенности, ибо Германия может быть только сильна в Европе и в Европе сильной. С ослаблением же Франции слабеет вся Европа, теряя свой вес в пользу России и Америки, интересы коих далеко не тождественны с интересами европейскими. В этом отношении нынешняя война (Франко-прусская война. – А.М.) не только ошибка, а просто безумие со стороны европейцев» [15. С. 292].

Впрочем, замечал Ламанский, история показывает, что ни одно усиление не бывает вечным. На смену одному доминирующему центру приходит другой. Народ, уповающий только на материальную силу, неизбежно эту силу утрачивает. «История человечества, – уточнял он, – не представляет примера силы, которая бы наконец не разбилась об силу, еще более сильную, примера величия, которому бы не было суждено в конце концов умалиться и преклониться перед другим высшим величием. Сила и величие народов и государств в политике, в науках и искусствах, в промышленности и торговле носят в себе зародыши падения и слабости. Сила и величие приводят людей и народы к гордости, самомнению и самодовольству – *Bethörung bis zum Selbstgefallen*, к умственному и нравственному огрублению, к ослаблению логики и внутреннего чувства правды» [15. С. 294–295]. Перспективы умаления Америки он видел, в частности, в возможности отторжения от нее мятежных штатов и «образования Мексиканской империи».

Однако причины ослабления Америки могут лежать и глубже, т.е. не только в поражении от более сильного противника. Условиями формирования цивилизации или самобытной культуры Ламанский считал сильное государство и развитый литературный язык, который является показателем творческой мощи культуры и возможностей ее смыслового доминирования. Производящей, творящей основой культуры выступает народ. Америка же лишена народной почвы. Сбродный характер населения Северной Америки не позволяет сформироваться народности. Для этого Америка должна сначала замкнуться в себе, сосредоточиться на своих делах, остановить поток мигрантов, чтобы позволить в течение нескольких поколений сформироваться

единой народности, а затем уже при удачном стечении обстоятельств может заявить о себе и оригинальная американская культура. Пока же американцы не могут похвастаться особыми успехами в литературе или культуре. Как пишет О.В. Саприкина, «основное условие развития науки, искусства, образования Ламанский видел в национальности этих процессов, вырастающей из их народности. Мировая история искусств, подчеркивал он, раскрывает теснейшую общность народного и личного художественного творчества» [19. С. 261]. Говорить о такой народности в Америке пока не приходится. Стоит отметить, что М.П. Погодин и близкий Ламанскому Н.Я. Данилевский положительно оценивали доктрину Монро, провозгласившую «Америку для американцев». В этом отношении они ставили Америку в пример, полагая, что и России следует также сосредоточиться на своих интересах.

Рассуждения Ламанского об Америке можно отнести, скорее, к исторической имагологии. Формируя ментальный образ Северо-Американских штатов как своеобразной историософской конструкции, он использует его для цивилизационной самоидентификации России или более широкой общности греко-славянского мира на фоне мира романо-германского. Америка не входила в сферу профессиональных интересов петербургского славянофила, он никогда не покидал пределов Европы, не водил знакомства с американцами, поэтому даваемые им оценки и характеристики оставались плодом его утопических импровизаций, продиктованных уже сложившейся концептуальной схемой противостояния двух миров. При этом Ламанский воспроизводил уже сложившиеся в русском обществе стереотипы об Америке как чисто материальной цивилизации, в которой социальными добродетелями становятся эгоизм и стремление к наживе. К этим стереотипам примыкает и убеждение о низком духовном (нравственном) уровне населения Америки и его малой творческой плодотворности, не имеющей опоры в народности.

С подачи А.Н. Пыпина за Ламанским закрепилась характеристика культурного панслависта. Он действительно видел главным фактором сближения славян принятие русского языка в качестве общего литературного, научного и дипломатического. По словам современного исследователя, уже в ранних работах (конца 1850-х гг.) Ламанский «отрицает в отношениях между Россией и славянскими народами

консолидацию европейско-имперского типа. И при этом отстаивает историко-культурное разнообразие славянского мира. <...> То есть подлинный, настоящий славизм, с точки зрения раннего Ламанского, предполагает не внешнее, политическое объединение, а духовно-культурное, “внутреннее”, которое позволяет сохранить и развить национальное, этническое разнообразие объединенного мира» [20. С. 98]. Даже позднее (в конце 1880-х гг.), разочаровавшись в перспективах панславизма, Ламанский не отказался от объединяющей роли русского языка, который должен стать внутренней скрепой греко-славянского мира. Единство греко-славянского мира должно опираться на духовные силы (язык и культуру). Америка же остается примером только внешнего единства. В этом состоит главное расхождение двух миров будущего, воплощающих как бы две программы цивилизационного развития. В 1870 г., когда Ламанский частями печатал в журнале «Заря» свою докторскую диссертацию, Ф.И. Тютчев в стихотворении «Две силы» выразил эту мысль в поэтических строках:

«Единство, – возвестил оракул наших дней, –
Быть может спаяно железом лишь и кровью...»
Но мы попробуем спаять его любовью –
А там увидим, что прочней...

Список источников

1. Леонтьев К.Н. Византизм и славянство // Леонтьев К.Н. Избранное. М. : Московский рабочий, 1993. С. 19–118.
2. Малинов А.В. В.И. Ламанский и истоки «русского византизма» // Вестник ПСТГУ. Серия I: Богословие. Философия. Религиоведение. 2022. Вып. 100. С. 67–87. doi: 10.15382/sturI2022100.67-87
3. Фетисенко О.Л. Ольга Алексеевна Новикова как собеседница И.С. Аксакова и К.Н. Леонтьева // Философский полилог. 2023. № 1. С. 106–117. doi: 10.31119/phlog.2023.1.193
4. Лыткина О.И. Образ Америки в русской языковой картине мира // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2009. № 4 (67). С. 215–219.
5. Максимов М.В. Славянофильская проблематика в публикациях журнала «Соловьевские исследования» // Философский полилог. 2023. № 1. С. 139–154. doi: 10.31119/phlog.2023.1.197
6. Носков В.В. Образ Америки в русской философии истории // Россия в контексте мировой истории : сборник статей. СПб. : Наука, 2002. С. 309–325.

7. Носков В.В. «Нет, свобода не там»: славянофильский образ Америки // Американский ежегодник. 2003. М. : Наука, 2005. С. 251–270.
8. Санкт-Петербургский филиал архива РАН. Ф. 35. Оп. 1. Ед. хр. 1.
9. Малинов А.В. Восточный вопрос в политико-географическом учении В.И. Ламанского // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. 2022. Т. 38, вып. 4. С. 594–611. doi: 10.21638/spbu17.2022.413
10. Ламанский В.И. Исторические замечания к сочинению «О славянах в Малой Азии, в Африке и в Испании». СПб. : В типографии Императорской академии наук, 1859. 229 с.
11. Данилевский Н.Я. Россия и Европа. СПб. : Глаголь; Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1995. 513 с.
12. Киреевский И.В. Обзорение русской словесности 1829 года // Киреевский И.В. Критика и эстетика. М. : Искусство, 1979. С. 55–78.
13. Арустамова А.А., Кондаков Б.В. Константа «Америка» в русской литературе XIX века // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. № 5 (11). С. 111–120.
14. Смирнов В.Н. Метафора органического в славянофильстве // Философский полилог. 2023. № 1. С. 23–35. doi: 10.31119/phlog.2023.1.187
15. Ламанский В.И. Об историческом изучении греко-славянского мира в Европе. СПб. : Тип. Майкова, 1871. 316 с.
16. Ламанский В.И. Три мира Азийско-Европейского материка. СПб. : Типохромо-литография А. Траншеля, 1892. 132 с.
17. Дмитриев А.П. К специфике славянофильской позиции Н.П. Гилярова-Платонова (Письмо к О.А. Новиковой о России и Англии) // Соловьевские исследования. 2019. № 1. С. 104–112.
18. Малинов А.В. «Римская идея» в цивилизационной концепции В.И. Ламанского // Вопросы философии. 2023. № 2. С. 155–166. doi: 10.21146/0042-8744-2023-2-155-166
19. Саприкина О.В. Трактровка славянской идеи В.И. Ламанским на страницах Журнала Министерства народного просвещения // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2010. № 18 (61). С. 258–269.
20. Селиверстов С.В. «Истинный славизм» раннего В.И. Ламанского и полемика с позицией А.С. Пушкина (конец 1850-х годов) // Славяноведение. 2021. № 3. С. 94–103. doi: 10.31857/S0869544X0015005-8

References

1. Leont'ev, K.N. (1993) Vizantizm i Slavyanstvo [Byzantium and Slavdom]. In: *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow: Moskovskiy rabochiy. pp. 19–118.
2. Malinov, A.V. (2022) Lamansky and the Origins of “Russian Byzantinism”. *Vestnik PSTGU. Seriya I: Bogoslovie. Filosofiya. Religiovedenie*. 100. pp. 67–87. (In Russian). doi: 10.15382/stur12022100.67-87

3. Fetisenko, O.L. (2023) Olga Alekseevna Novikova as an Interlocutor of I.S. Aksakov and K.N. Leontiev. *Filosofskiy polilog*. 1. pp. 106–117. (In Russian). doi: 10.31119/phlog.2023.1.193
4. Lytkina, O.I. (2009) *Obraz Ameriki v russkoy yazykovoy kartine mira* [The Image of America in the Russian Linguistic Picture of the World]. *Uchenye zapiski Rossiyskogo gosudarstvennogo sotsial'nogo universiteta*. 4 (67). pp. 215–219.
5. Maksimov, M.V. (2023) Slavophilic Problematics in the Publications of the Journal “Soloviev Studies”. *Filosofskiy polilog*. 1. pp. 139–154. (In Russian). doi: 10.31119/phlog.2023.1.197
6. Noskov, V.V. (2002) *Obraz Ameriki v russkoy filosofii istorii* [The Image of America in Russian Philosophy of History]. In: Fursenko, A.A. (ed.) *Rossiya v kontekste mirovoy istorii. Sbornik statey* [Russia in the Context of World History. Collection of Articles]. St. Petersburg: Nauka. pp. 309–325.
7. Noskov, V.V. (2005) “Net, svoboda ne tam”: slavyanofil'skiy obraz Ameriki [“No, freedom is not there”: the Slavophile image of America]. In: *Amerikanskiy ezhegodnik. 2003* [American Yearbook. 2003]. Moscow: Nauka. pp. 251–270.
8. St. Petersburg Branch of the RAS Archive. Fund 35. List 1. Item 1.
9. Malinov, A.V. (2022) Eastern question in political and geographical teaching of V.I. Lamansky. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Filosofiya i konfliktologiya*. 38 (4). pp. 594–611. (In Russian). doi: 10.21638/spbu17.2022.413
10. Lamanskiy, V.I. (1859) *Istoricheskie zamechaniya k sochineniyu “O slavyanakh v Maloy Azii, v Afrike i v Ispanii”* [Historical remarks on the essay “On the Slavs in Asia Minor, Africa and Spain”]. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences.
11. Danilevskiy, N.Ya. (1995) *Rossiya i Evropa* [Russia and Europe]. St. Petersburg: Glagol”; St Petersburg University.
12. Kireyevskiy, I.V. (1979) *Obozrenie russkoy slovesnosti 1829 goda* [Review of Russian literature of 1829]. In: Kireyevskiy, I.V. *Kritika i estetika* [Criticism and aesthetics]. Moscow: Iskusstvo. pp. 55–78.
13. Arustamova, A.A. & Kondakov, B.V. (2010) Konstanta “Amerika” v russkoy literature XIX veka [The constant “America” in Russian literature of the 19th century]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*. 5 (11). pp. 111–120.
14. Smirnov, V.N. (2023) *Metafora organicheskogo v slavyanofil'stve* [Metaphor of the Organic in Slavophilism]. *Filosofskiy polilog*. 1. pp. 23–35. doi: 10.31119/phlog.2023.1.187
15. Lamanskiy, V.I. (1871) *Ob istoricheskom izuchenii greko-slavyanskogo mira v Evrope* [On the Study of the Greco-Slavic World in Europe]. St. Petersburg: tip. Maykova, 316 s.
16. Lamanskiy, V.I. (1892) *Tri mira Aziysko-Evropeyskogo materika* [Three Worlds of the Asian-European Continent]. St. Petersburg: Tipo-khromo-litografiya A. Transhelya.
17. Dmitriev, A.P. (2019) *K spetsifike slavyanofil'skoy pozitsii N.P. Gilyarova-Platonova (Pis'mo k O.A. Novikovoy o Rossii i Anglii)* [On the Specifics of the

Slavophile Position of N.P. Gilyarov-Platonov (Letter to O.A. Novikova about Russia and England)]. *Solov'evskie issledovaniya*. 1. pp. 104–112.

18. Malinov, A.V. (2023) The “Roman Idea” in V.I. Lamansky’s Civilization Concept. *Voprosy filosofii*. 2. pp. 155–166. (In Russian). doi: 10.21146/0042-8744-2023-2-155-166

19. Saprikina, O.V. (2010) Traktovka slavyanskoy idei V.I. Lamanskim na stranitsakh Zhurnala ministerstva narodnogo prosveshcheniya [Interpretation of the Slavic Idea by V.I. Lamansky on the Pages of the Journal of the Ministry of Public Education]. *Vestnik RGGU. Seriya: Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie*. 18 (61). pp. 258–269.

20. Seliverstov, S.V. (2021) “True Slavism” of young V. I. Lamansky and the polemics with A. S. Pushkin (late 1850s). *Slavyanovedenie*. 3. pp. 94–103. (In Russian). doi: 10.31857/S0869544X0015005-8

Информация об авторе:

Малинов А.В. – д-р филос. наук, профессор кафедры русской философии и культуры Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия); ведущий научный сотрудник Лаборатории критической теории культуры Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: a.v.malinov@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

A.V. Malinov, Dr. Sci. (Philosophy), professor, St Petersburg University (St. Petersburg, Russian Federation); leading researcher, HSE University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: a.v.malinov@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 19.07.2024.

The article was accepted for publication 19.07.2024.

Научная статья
УДК 82.091+821.161.1
doi: 10.17223/24099554/22/13

Земной рай: Неаполь в описаниях русских путешественников рубежа XIX–XX веков

Каролина Боттески

*Томский государственный университет, Томск, Россия,
carolina.botteschi@gmail.com*

Аннотация. Записки русских путешественников по неаполитанскому краю занимают настолько исключительное место в литературе путешествий, что можно говорить о русской «неаполитане». Их свидетельства о видах Неаполя и его окрестностей и о жизни города возрастают в своем количестве в конце XIX – начале XX в. В данной статье рассматривается избранная группа воспоминаний в травелогах некоторых русских путешественников, которые, очарованные Неаполитанским заливом, очертили его культурную и интерпретативную «географию».

Ключевые слова: травелоги, русская «неаполитана», П.П. Муратов, Н.А. Лухманова, С.С. Глаголь (Голоушев), В.В. Розанов, М.А. Осоргин, М.В. Добужинский, И.А. Бунин, В.В. Вейдле

Для цитирования: Боттески К. Земной рай: Неаполь в описаниях русских путешественников рубежа XIX–XX веков // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 220–245. doi: 10.17223/24099554/22/13

Original article
doi: 10.17223/24099554/22/13

An earthly paradise: Naples in the accounts of Russian travellers at the turn of the 20th century

Carolina Botteschi

Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, carolina.botteschi@gmail.com

Abstract. The impressions of Russian travellers regarding the Italian region of Campania, the *russkaya* “*neapolitana*”, are the subject of several studies that

not only systematically catalogue the works of Russian intellectuals, artists and aristocrats, starting from the eighteenth century onwards, but also present an in-depth critical examination aimed at incorporating Russian diaries, memoirs, short stories and poems into the extensive literature about travelling around Italy. In the panorama of literature regarding travelling around Italy, Naples undoubtedly occupies a central position, being the highpoint of a trip to the “Land of Lemons”, a distorted mirror of the myth of Italy for foreign travellers, who would virtually always reach the South at the end of their journey. The Neapolitan *locus* appears in a double guise – as a lively land, rich in wonders and a source of marvels as well as a place of filth, cowardice and extreme misery, sharply contrasting with the radiant serenity of its inhabitants. It was this antithesis that struck a great number of Russian travellers who journeyed to Naples from the eighteenth century onwards. In fact, for almost all of them, this city represented something “out of the ordinary”. The image of Naples and its surroundings, conveyed by memoirs, travel diaries, various descriptions and views, emphasises a vibrant dimension, an effect of extraordinariness, and the quirky cheerfulness of Neapolitans in the face of life’s adversities from extreme poverty to the ever-present apocalyptic threat in the shape of Mount Vesuvius, a paradigmatic challenge that captivates the foreign visitor. The accounts of Russian travellers about Naples and its surroundings intensified in the late nineteenth and early twentieth centuries. This article examines a selection of memoirs recorded in the travelogues of a number of Russian “tourists” (P.P. Muratov, N.A. Lukhmanova, S.S. Glagol’ (Goloushev), V.V. Rozanov, M.A. Osorgin, M.V. Dobuzhinskiy, I.A. Bunin, V.V. Veydle), who, being enchanted by the Gulf of Naples, mapped its cultural and interpretative “geography”. While the red thread of the *russskaya* “*neapolitana*” is essentially the inherently Russian perception of the *Campania felix*, where the expanse of the Gulf of Naples is perceived as a mirage to aspire to, despite the looming threat of Mount Vesuvius, each of the Russian travellers mentioned in this article contributes to the creation of an image of Naples and its surroundings that seeks to transcend the Romantic and Decadent clichés of “paradise vs hell”, as well as to provide the Russian reader with a cultural insight into the Neapolitan way of life and customs. From an imagological perspective, this part of Italy is regarded, described and narrated via the cognitive spectrum of the “outsider”, yet mediated at the same time by a somewhat deeper factual knowledge of the genuine Neapolitan life.

Keywords: travelogues, Russian “Neapolitana”, P.P. Muratov, N.A. Lukhmanova, S.S. Glagol’ (Goloushev), V.V. Rozanov, M.A. Osorgin, M.V. Dobuzhinskiy, I.A. Bunin, V.V. Veydle.

For citation: Botteschi, C. (2024) An earthly paradise: Naples in the accounts of Russian travellers at the turn of the 20th century. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 22. pp. 220–245. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/22/13

Впечатления русских путешественников в Кампанье (итал. *Campania*), русская «неаполитана», являются предметом многочисленных исследований, которые не только систематизируют труды русских литераторов, художников и аристократов начиная с XVIII в., но и обеспечивают тщательное критическое осмысление, направленное на включение русских мемуаров, писем, дневников, рассказов и стихов в более широкую литературу о путешествиях по Италии [1. Р. 73]. Исследователи неоднократно отмечали, что если в XVIII в. записки русских путешественников встречаются реже и страдают отсутствием адекватного знания ландшафта и художественных объектов Кампаньи, то в XIX и начале XX в. в качестве «путеводителей» по Неаполю и его окрестностям русские путешественники использовали в основном «*Italienische Reise*» Гёте (1816–1817), опубликованное в полном варианте только в 1886 г., но относящееся к пребыванию поэта в Италии между 1786 и 1788 гг. [Там же], и «*Corinne, ou l'Italie*» (1807) Мадам де Сталь. Стоит также упомянуть об актуальности для традиции формирования концептуального неаполитанского травелога произведения Шарля Дюпати «Письма об Италии в 1785 г.» (Charles-Marguerite-Jean-Baptiste Mercier Dupaty, «*Lettres sur l'Italie, en 1785*», 1788), которое было полностью переведено на русский язык в начале XIX в., хотя еще раньше фрагментарные переводы появлялись на страницах популярнейших русских журналов [2. С. 424]. В нем, как отмечает А.С. Янушкевич, «Дюпати, дав энциклопедию знаний о Неаполе, определил его своеобразную космогонию, <...>» [3. С. 392]. С творчеством Ш. Дюпати в определенной степени связано и «Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1800, 1801 и 1802 годах» Ф.П. Лубяновского, в частности, итальянский раздел его путешествия, который является очень близкой, хотя и совершенно независимой транскрипцией соответствующих глав произведения французского автора [2. С. 424].

В панораме литературы о путешествиях по Италии Неаполь, несомненно, представляет собой важный и основополагающий этап визита в «страну лимонов», искаженное зеркало мифа об Италии для иностранных путешественников, которые почти всегда прибывали на Юг в конце своего маршрута. Как отмечает А.А. Кара-Мурза, иностранные путешественники, в том числе и русские, не сразу оценили самостоятельную значимость и важность Неаполя [4. С. 10]. Для них

он долгое время оставался лишь необязательным дополнением к уже казалось бы освоенным вершинам итальянской культуры. Действительно, идея «паломничества», столь характерная для поездок в Рим, Флоренцию, Венецию, Равенну, вряд ли применима к Неаполю [4. С. 10]. Неаполь почти никогда не воспринимался как цель итальянского путешествия; как правило, он был лишь пунктом прибытия, даже если круговой билет через всю страну – *«circolare»* – приводил путешественника в Венецию, Милан или Геную, прежде чем он покидал Италию в последний раз. *«Vedi Napoli e poi muori»* («Увидеть Неаполь – и потом умереть»), *«Посмотри Неаполь – и умри»*)» – популярное изречение, неизменно встречающееся во всех путевых заметках, и тут же хочется спросить: так ли это на самом деле, «увидеть Неаполь и умереть», или, может быть, «увидеть Неаполь и забыть о смерти»? Неаполь – настоящий город или «зрелищный»?

В образе Неаполя и его окрестностей, переданном воспоминаниями, путевыми дневниками, различными описаниями и видами¹, выделяется жизненное измерение, эффект экстраординарности, причудливая веселость неаполитанцев перед лицом жизненных невзгод, от крайней бедности до постоянной апокалипсической угрозы в лице Везувия, парадигматического вызова, завораживающего иностранного гостя. Неаполитанский локус представлен в двойном обличье – как жизнерадостная земля, богатая чудесами и источник диковинок, но и как место грязи, гнусности и крайних страданий, резко контрастирующих с солнечной безмятежностью его жителей. Именно эта антитеза вызывает удивление у большого числа русских путешественников, побывавших в Неаполе начиная с XVIII в.: среди художников, дипломатов, придворных, литераторов, живописцев, интеллектуалов и изгнанников – рассказанный опыт, свидетельства, художественные произведения поистине многочисленны, настолько, что именно поэтому

¹ Среди русских пейзажистов, запечатлевших красоту неаполитанского края, – Сильвестр Щедрин, написавший несколько видов Неаполя и его окрестностей, Орест Кипренский, портретист и автор морских пейзажей и этюдов Неаполитанского залива, Иван Айвазовский, автор многочисленных морских пейзажей, братья Чернецовы, архитектор Александр Брюллов, написавший несколько акварелей Неаполя и его окрестностей, и его брат Карл Брюллов, автор впечатляющей картины «Последний день Помпеи» (1833), изображающей разрушение города Помпеи после извержения Везувия в 79 г. н.э.

говорят о русской «неаполитане», т.е. о своего рода неаполитанской линии, объединяющей тексты и представления русских авторов, темой которых является Неаполь. Почти для всех, как отмечает Эмануэла Сгамбати, Неаполь представлял собой встречу с чем-то «необычным» [5. Р. 89]. Писатель, искусствовед и переводчик П.П. Муратов (1881–1950) в своих «Образях Италии»¹ описывает неаполитанскую жизнь и места, обращаясь к наблюдениям, которые подтверждают удивление зарубежного посетителя оживленностью Via Toledo, одной из главных артерий Неаполя:

Ее тесные и грязные тротуары с утра и до позднего вечера запружены народом, умеющим быть счастливым от простого сознания своего бытия. Все эти люди никуда не спешат, но вместе с тем они и не убивают времени до отчаяния равнодушно. Неаполитанец живет только тогда, когда испытывает удовольствие. <...>. После нескольких дней пребывания иностранец начинает находить вкус в медленной прогулке вверх и вниз по via Toledo. Его перестанет удивлять вечное движение толпы, не имеющее никаких видимых оснований. Скоро он начинает предпочитать эту улицу, – самую оживленную улицу во всей Европе, – уставленной скучными дорогами отелями набережной, ривьера ди Киайя [8. С. 316].

Особенно интересным и часто повторяющимся элементом русской словесности, посвященной Италии, является также характер итальянца, в частности, неаполитанца. Прозаик и переводчица Н.А. Лухманова (урожденная Байкова, 1840-е гг. – 1907) писала: «Смех и слезы,

¹ У книги была непростая эдидионная судьба. Как отмечает Рита Джулиани, первый том был опубликован в 1911 г., второй – в следующем, 1912-м [6. С. 44]. Книга имела такой быстрый и большой успех, что второе издание, исправленное и дополненное, вышло в 1912–1913 гг. Третий том должен был войти в третье издание 1917 г., но был осуществлен лишь частично (первый том). Война, революция и советский строй определили дальнейшую судьбу творения П.П. Муратова, которое в своем полном виде было издано в Берлине в 1924 г., а в России – только в 1993–1994 гг. [7. С. 23–25]. По словам Б.К. Зайцева, успех «Образов Италии» был «большой и непрекращаемый»: «В русской литературе нет ничего им равного по артистичности переживания Италии, по познаниям и изящности исполнения. Идут эти книги в тон и с той полосой русского духовного развития, когда культура наша в некоем недолгом “ренессансе” или “серебряном веке” выходила из провинциализма конца XIX столетия к краткому, трагическому цветению начала XX-го» [4. С. 341].

религиозный экстаз и самый грубый реализм, мольба и злобная вспышка так мало разграничены у итальянцев, что даже не знаешь, где кончается одно и начинается другое» [4. С. 16]. Нечто подобное позднее писал Н.А. Бердяев (1874–1948) о противоречивости («антиномичности») «русской души» [Там же]. В статьях и письмах А.И. Герцена (1812–1870) можно найти текстологические совпадения в характеристиках как русских, так и неаполитанцев: «<...> мы не умеем уладить ни внутреннего, ни внешнего быта, – лишнее требуем, лишнее жертвуем, <...>; возмущаемся против естественных условий жизни и покоряемся произвольному вздору» [9. С. 240].

Характерное противоречие между бедами народа и его жизнелюбивостью и жизнелюбием подчеркивает уже упомянутая Н.А. Лухманова, которая зимой 1897/98 гг. провела три месяца в Неаполе, чтобы написать там книгу «В волшебной стране песен и нищеты» (1899), в которой она описывает обычаи неаполитанцев в своеобразном социологическом анализе неаполитанской культуры. Переводчица, ссылаясь на поговорку «*Vedi Napoli e poi muori*», выражает свое недовольство этой поговоркой: «<...> за то убеждена, что и умирать после того, как видишь Неаполь, не захочешь. Напротив, еще и еще хочется вернуться в этот безалаберный, грязный, нищенский, разрушающийся Неаполь» [10. С. 5–6]. Женщина-автор обращает особое внимание на *modus vivendi* жителей Неаполя, который «так отличается от всех виденных мною городов, что мне кажется, там особый мир» [10. С. 22], улавливая его характерные черты.

Мужчины и женщины покупают, продают, болтают с необыкновенно оживленной жестикуляцией. Народ большею частью мелкий, некрасивый, с желтым цветом лица, но зато всюду блестят черные, красивые глаза, а главное, веселая, приветливая улыбка и даже смех, обнажающий белые, прекрасные зубы [10. С. 22].

Н.А. Лухманова также отмечает, что желание казаться богаче и представительнее, чем позволяют свои средства, мучает не только низшие и средние, но и высшие классы, а бедность и разорение скрываются как величайшая тайна. Самое главное – покрасоваться любыми средствами.

Люди, которые живут буквально впроголодь, которые не в состоянии поддерживать свой развалившийся дом, тем не менее имеют великолепный зал, куда

сносится все лучшее в доме, чтобы принимать в нем гостей, и от 2 до 6 часов обязательно катаются в своем экипаже по Кьяйе и Толедо [10. С. 71].

Описав буйную страсть итальянцев-неаполитанцев к лотерее и игре, Н.А. Лухманова повествует о восхождении на Везувий, которое венчает путешествие по неаполитанским кругам. В самом деле она пишет о моменте, когда стояла на краю кратера вулкана, утверждая, что увиденное не объяснить никакими словами и что это можно определить только как ад – термин, заключающий в себе весь непонятный и страшный хаос той огромной котловины, в которую она заглянула [10. С. 115]. Представление Н.А. Лухмановой подтверждает клише о Везувии как адском гиганте, угрожающем лежащему у его подножия городу, жители которого в ответ словно насмехаются над ним своей витальностью и жизнерадостностью, как бы отгоняя нависшую над ними гибельную угрозу.

С.С. Глаголь (настоящая фамилия – Голоушев; 1855–1920) побывал в Неаполе летом 1900 г. во время своего большого европейского путешествия. В конце того же года он опубликовал мемуары «На юг. Из летней поездки в Константинополь, Афины, Неаполь, Рим и Венецию». Таковы впечатления литератора при виде Везувия:

Если вы смотрите на Везувий днем, когда он тонет в дымке синеватой дали, он не производит особенного впечатления. На него смотришь, как на какую-то декорацию, неизбежную при виде на Неаполь. <...> только вечером, в сумерки, начинаешь чувствовать к этому великану некоторое почтение. Весь северо-западный склон вулкана покрыт лавою и трещинами, которые вечером рдеют зловещим огнем и делают весь этот склон похожим на гигантскую кучу угля, потухшую сверху, но горящую где-то внутри <...> когда сообразишь, что эта раскаленная лава видна за какими-нибудь пятнадцать верст, невольно становится как-то жутко на душе и начинаешь совершенно не понимать, как могут спокойно жить люди в тех беленьких домиках, которые рассыпаны по горе, чуть что не у самых огнедышащих трещин [11. С. 509].

Повествование о таком виде, а также некоторые указания на то, как подняться на вулкан, заканчиваются своего рода предупреждением: «Невольно вспоминаем мы совет одного из путешественников, тоже побывавшего на Везувии и не выдавшего там ничего, кроме

массы вырывающегося из кратера дыма. Он советовал на Везувий совсем не ходить и всем говорить, что вы там были» [11. С. 514].

Когда С.С. Глаголь переходит к повествованию о Риме, он открывает свою речь именно с контраста с Неаполем и заявляет, что после шумного и безалаберного Неаполя Рим производит впечатление серьезного и хмурого города.

В Неаполе все время вы чувствуете, что город наполовину существует туристами, что для туристов и все эти магазины с роскошными витринами, и все эти бесконечные ряды отелей, и рестораны, и уличные оркестры, и villa nazionale, и чуть ли даже не сам Везувий. В Риме не то. Чувствуется, что у него своя собственная жизнь, у каждого свое дело, и на вас никто не обращает внимания [11. С. 479].

В начале XX в. Неаполь посетили еще два выдающихся путешественника: философ, публицист и критик В.В. Розанов (1856–1919) и уже упоминавшийся П.П. Муратов.

Весной 1901 г. В.В. Розанов вместе с женой Варварой Дмитриевной совершил большое путешествие по Италии. Розановы посетили Венецию, Флоренцию и Рим. Уже во время поездки в Италию В.В. Розанов начал составлять путевые очерки, которые были опубликованы в газете «Новое время» (в том числе – эссе о Неаполе, Везувии и острове Капри). Размышления Розанова, вдохновленные поездкой в Помпеи, были изданы во втором номере журнала «Мир искусства» за 1902 г. с иллюстрациями Льва Бакста [4. С. 244–245]. Впоследствии собранные вместе итальянские зарисовки В.В. Розанова составили книгу «Итальянские впечатления: Рим. Неаполитанский залив. Флоренция. Венеция. По Германии», вышедшую в Петербурге в 1909 г. Донателла Ди Лео отмечает, что в глазах читателя сразу выделяется то, что В.В. Розанов останавливается не столько на Неаполе – по сути, о самом городе он почти ничего не говорит, – сколько на других местах, которые он посещает, начиная с Везувия и заканчивая руинами Пестума [12. Р. 69]. Основания для его неприязни выясняются только в процессе чтения различных глав, посвященных соответственно Везувию («Чудовище»), экскурсии в Байи («Солнце и Виноград»), Капри, солдатам, расположившимся в Неаполе («Uno, duo [? due], tre»), Помпеи, Салерно и Пестум. Неаполь В.В. Розанову в итоге не нравится, потому что там шумно, грязно и непочтительно, в то время как

все остальные места на берегу залива и чарующая природа его восхищают. Впечатления В.В. Розанова от Неаполя в целом лишены любви и сочувствия:

После огромного, жадного, ленивого и грязного (внутри) Неаполя Салерно производит очаровательное впечатление. Везувий вечно грозит Неаполю пальцем, но его легкомысленное население только посмеивается и обирает своего возможного судию и сторожа в том смысле, как собирает дань с апельсиновых деревьев, хорошеньких девушек, своих певческих талантов и легкомыслия туристов. Неаполь окончательно мне не понравился. Пьяница, развалившийся среди лугов и всяческого очарования природы, – вот ему сравнение [13. С. 196].

Глава, которая должна быть посвящена Неаполю, озаглавлена «Uno, duo [? due], tre», но на самом деле она содержит описание армии, чьи учения он слышит в пять часов утра из своего отеля на Via Partenope: «Uno, duo [? due], tre» – это скандирование приказов, отдаваемых солдатам, которые он слышит из своей комнаты. Это единственный случай, когда В.В. Розанов положительно оценил район Неаполя, столь отличающийся от остальной части города, и доходит до того, что дает объяснение топонима:

Via Partenope, прямо в виду Везувия, вьется лентой по берегу залива – и есть единственное в Неаполе не пыльное, не грязное, вполне роскошное место. Не все жители ее подозревают о смысле ее имени. У меня в коллекции древних монет есть две неаполитанские, еще языческие, на передней стороне которых прекрасная женская головка греческого типа: это – нимфа Партенопе. Дело в том, что Неаполь – древнейший греческий городок, закинувшийся на западное побережье Апеннинского полуострова еще когда были только финикийцы и греки и не было римлян. Городок этот, очевидно, колония, ибо имя его Neapolis значит то же, что наше «Нов-город»; он почитал нимфу Партенопе, обительницу и обладательницу прекрасных вод залива. Ее изображение, как в Афинах изображение Паллады, и помещалось на чеканившихся здесь греческих монетах. Городок перешел к Риму; пал Рим – он вошел в хронику средних веков, а затем перешел в новые времена и наконец сделался теперь всемирным сборищем туристов, а самая щегольская его улица, застроенная отелями и пансионами для иностранцев, получила и имя древней нимфы [13. С. 176–177].

Описание Везувия в главе «Чудовище» также заслуживает внимания:

Перед нами открылась пропасть. Мы стали на губе вулкана. <...>. Я сел. Вулкан дышал. Пары и дым не струятся из него, а выдыхаются через каждые две-три-пять минут. Он как бы задыхается в своей славе, в своем господстве. «Мне все подвластно, я же – ничему». Вокруг меня, из-под шлаков, как и вообще по всей поверхности наперсточка и даже ранее, начиная с конца железной дороги, из разных точек вырывается дым и пар. Губы его – в трещинах, и дым сочится через эти трещины. «Как все зыбко, Боже – как все зыбко здесь!». Стоит пошевелиться чудовищу, поперхнуться – и мы все погибли, и железная дорога порвется как паутина; он задышит, и покажутся огненные змеи-расщелины, а губы его развалятся, немощно и мощно. «О, ужасный старец, как ты жив и как ты страшен!» [13. С. 141–142].

Из этого описания следует, что вулкану приписываются определенные териоморфные черты, он уподобляется ужасному старому чудовищу, чьи треснувшие челюсти пропускают дым, чей кашель может оказаться смертельным, чей рот открывается, чтобы извергать огонь и раскаленную лаву. Такое изображение отнюдь не случайно. Действительно, в конце XIX – начале XX в. Везувий в русском культурном воображении часто приобретал негативные коннотации, и эта тенденция, по мнению О.Б. Лебедевой, достигла своего апогея – «восприятия зрелища извергающегося вулкана как метафоры социального катаклизма и воплощения той всемогущей социальной силы, которая несет в себе потенциал революционного потрясения основ» – на рубеже XIX–XX вв. вместе с усилением катастрофического мироощущения европейцев эпохи *fin de siècle*, которое у русских было интенсифицировано событиями тогдашней национальной истории до апокалипсического уровня [14. Р. 48].

Изображение Неаполя и его окрестностей, созданное П.П. Муратовым в разделе «Жизнь в Неаполе» его «Образов Италии», в значительной степени сводится к описанию жизненной силы мест и людей, которые вытесняют память о прошлом, предлагаемую величием искусства и монументальными свидетельствами классической древности [12. Р. 72]. Двусмысленный характер города, расколотого между остатками великолепного, но мертвого прошлого, и безудержный ритм жалкого, но живого настоящего сразу бросается в глаза искусствоведу, который начинает свой «неаполитанский» обзор с констатации этого разрыва:

Во всяком другом городе этого [церкви, достопримечательности и т.д.] было бы достаточно, чтобы надолго удержать внимание путешественника на впечатлениях искусства и старины. В Неаполе эти впечатления держатся недолго. Они быстро уступают место неудержимому натиску неаполитанской жизни. Отвлеченные формы статуй, побледневшие краски старых картин, неосязаемые образы прошлого очень скоро теряются и исчезают в шумящем и блистающем всеми силами жизни зрелище нынешнего Неаполя. <...>. Вокруг стен музея, укрывших остатки тонкой античной цивилизации, бурлит народная жизнь, способная, кажется, похоронить их глубже, чем лава и пепел Везувия. В современном Неаполе нет никаких материальных следов Партенопей и Неаполиса. Река жизни текла здесь всегда так стремительно, что на ее природных берегах не осталось исторических отложений. Глубокое внутреннее согласие между церковным нефом или залой картинной галереи и улицей составляет существо итальянского города, итальянской жизни [8. С. 314].

Во время пребывания в Неаполе П.П. Муратов был приятно и неизменно поражен людьми, массой, шумом, непрекращающимся гулом неаполитанских улиц настолько, что назвал то, что разворачивалось на улицах, «зрелищем». П.П. Муратова поражало и привлекало то, чего В.В. Розанов терпеть не мог: узкие проходы меж домами, толпы, снующие по улицам, суeta людей, сгрудившихся в переулках, торговля, пронизывающая неаполитанскую жизнь – «Половина населения здесь всегда на улице, с тем чтобы продавать нечто другой, более счастливой или более несчастной половине» [8. С. 317]. В этой работе автор развлекается, описывая не только живописные пейзажи, но и, прежде всего, удивительные привычки неаполитанцев, такие как импровизированные праздники вокруг костров с мандолинистом и людьми, собравшимися, чтобы провести вечер (всегда на улице), безудержная страсть к игре в лотерею, необычная театральная культура и характер Пульчинеллы. Пульчинелла, по мнению П.П. Муратова, стал бы образцом настоящего неаполитанца, со всеми его ожиданиями и иллюзиями («Как нынешний неаполитанец, он ожидает наследства от американского дядюшки, давно эмигрировавшего в Аргентину, он выбирает в парламент, читает газеты, рассуждает об авиации, ездит на автомобиле» [8. С. 321–322]), театральностью жестов и типичной легкостью своего народа. Таким образом, Пульчинелла стал бы потомком героев ателланских фарсов и, следовательно, объединяющим звеном древнего и современного миров [12. Р. 74].

Не только физическая конфигурация, но и жизнь народа, история и политика интересовали публициста и писателя М.А. Осоргина (1878–1942), который в 1905 г., после ареста и приговора к ссылке, но позже освобожденный под залог, вместе с группой друзей-революционеров тайно выехал в Финляндию, а оттуда через Данию, Германию и Швейцарию приехал в Италию, где в течение нескольких лет работал корреспондентом «Московских ведомостей» и других либеральных русских изданий [4. С. 330].

Приобрел большую популярность у читателя в России; из более четырехсот итальянских корреспонденций наиболее значительными Осоргин считал свои статьи о громких судебных процессах над неаполитанской мафией (каморрой), об итало-турецкой войне, Балканской войне 1912 г., о современной итальянской литературе, искусстве, театре [4. С. 330–331].

Живя в основном в Риме, М.А. Осоргин много путешествовал по Италии. В своем мемуарном эссе «Времена: Автобиографическое повествование», написанном незадолго до смерти в 1942 г., он вспоминал:

Я очень любил Италию и прилежно ее изучал, не музейную, а современную мне, живую, Италию в труде, в песне, в нуждах и надеждах. Я написал о ее жизни две книги и рассказывал о ней в сотнях статей, печатавшихся в России. Города Италии были моими комнатами: Рим – рабочим кабинетом, Флоренция – библиотекой, Венеция – гостиной, Неаполь – террасой, с которой открывался такой прекрасный вид. Мне были одинаково знакомы север и юг, Ривьера и каштановые леса Тосканы, лики Джотто в Ассизах и фреска «Sposalizio» в Витербо. Я уходил писать в домик Цезаря на Форуме – еще были целы в домике шесть дубков, – слушал орган во Фьезоле, тонул в бурный день при выходе из каприйского голубого грота, брал приступом с генуэзскими рабочими портовые угольные насыпи, негодовал с толпой в дни казни в Испании Франческо Ферреро, томился на процессе каморры, бродил по доверху наполненному вулканическим пеплом местечку Торре-дель-Греко, вешал на шею змей на празднике Сан-Доменико в Абруццах, забывал все современное в стенах Лукки, отличал вино Фраскати от его орвьетских и каприйских соперников, <...> [15. С. 205–206].

М.А. Осоргин неоднократно посещал Неаполь, который он считал «наиболее итальянским городом» [4. С. 332] – «шумн[ым], драчлив[ым], распутн[ым] и жульническ[им], хотя порою прекрасн[ым]»

[16. С. 480]. В 1913 г. писатель опубликовал книгу *Очерки современной Италии*», в которую вошли, в частности, эссе о Неаполе. Наблюдая величие Рима, зеркального отражения Италии в целом, М.А. Осоргин не может не видеть его отличия от Неаполя, с его шумностью, сварливостью, распущенностью и склонностью к мошенничеству, хотя иногда и прекрасного, который ничем не напоминает Вечный город [12. Р. 74]. Неаполь описывается М.А. Осоргиным как «[г]орячий, полный живописной страсти, сын Вулкана» [17. С. 336].

<...> Неаполь – чисто итальянский город, в полную противоположность Милану, Турину и Венеции. Неаполь – *il paese di ciccagna*, обетованная страна сытого и веселого безделья; не так обстоит дело в действительности, но так мечтает южный итальянец, и так называет он свою любимую столицу. Неаполитанец – синоним романтического, веселого проходимца, как римлянин – гордого предками простака... [16. С. 480].

Образ Неаполя увековечил и живописец, график, иллюстратор, театральный художник М.В. Добужинский (1875–1957), впервые побывавший в Италии (в Венеции) в 1901 г. А летом 1908 г., после поездки в Швейцарию, он совершил первое большое путешествие по Италии: Милан, Перуджа, Падуя, Верона, Флоренция, Сиена, Пиза, Орвието, Болонья, Венеция, Ассизи, Генуя [4. С. 347]. Неаполь он впервые посетил в 1911 г. во время нового большого европейского путешествия – на этот раз с женой Елизаветой Осиповной (урожденной Волькенштейн), десятилетней дочерью Верой и двумя сыновьями – восьмилетним Ростиславом и шестилетним Всеволодом. После поездки по Германии и Швейцарии они посетили Флоренцию, Сиену, Сан-Джiminьяно, Рим, Фраскати [4. С. 348].

В августе 1911 г. Добужинские поселились в Неаполе на Вомеро, <...>. Из Неаполя Добужинские ездили в Помпеи, а 21 августа 1911 г. были на острове Капри, где виделись с Горьким и М.Ф. Андреевой, переехавшими к тому времени на новую виллу «Серафина» («Мальдагена») в южной части острова [4. С. 348].

Летом 1914 г. М.В. Добужинский снова был в Италии и посетил Неаполь.

Впоследствии театральный художник неоднократно посещал Италию, в основном участвуя в художественных выставках или работая

над декорациями к спектаклям. Особенно долго М.В. Добужинский прожил в Неаполе в 1952–1954 гг., когда работал над оформлением опер «Хованщина» М.П. Мусоргского и «Евгений Онегин» П.И. Чайковского в неаполитанском театре Сан-Карло [4. С. 349]. В книге «Воспоминания об Италии», вышедшей в Петрограде в издательстве «Аквилон» в 1923 г.¹, М.В. Добужинский собрал, в частности, мемуары о своей поездке в Неаполь летом 1911 г. Эти мемуары были написаны в начале 1920-х гг. в Петрограде и Холмках, а книга посвящена его дочери Вере, которая умерла летом 1919 г. от истощения в возрасте девятнадцати лет [4. С. 352]. Во введении к книге автор написал:

Некогда, путешествуя по Италии, я бегло записывал свои впечатления. Через несколько лет после этого в Петербурге, в страшную зиму 1919–1920 гг., я перечел эти отрывочные заметки и снова пережил далекие воспоминания. Тогда и написаны были эти страницы. <...> [М]ои воспоминания – дорогой лишь мне одному засушенный цветок, хранимый среди страниц книги моей личной жизни [18. С. 11].

О приближении к Неаполю М.В. Добужинскому возвестил виднеющийся вдаль Везувий («Близится Неаполь: вдаль уже показался Везувий, <...>. Еще города не видно, но тревожно чувствуется его приближение» [18. С. 59]). Именно так автор описывает город:

Тянет в эти маленькие улочки, идущие вниз и вверх по сторонам от буржуазной и безличной Via Roma – прежней Via Toledo. Эти каменные лестницы – коридоры сплошь увешены сохнувшим бельем, висящим гирляндами поперек улицы над головой, и это похоже на праздничные флаги. Нищая, шумная детвора наполняет криком дворы старых палаццо с грандиозными воротами – чудесной архитектуры дворцы, втиснутые в эти переулки, – теперь это жилища, кишачие беднейшим людом. Тут же на улицах идет домашняя жизнь, здесь и готовят пищу, и едят, здесь же и спят на кроватях, точно эти дома выплеснули из себя переполнившее их население. И все это орет, поет, свистит, ругается, суетится, снует взад и вперед или лениво сидит у порога домов. Во всем такой «юг» и всюду такие изумительные контрасты! [18. С. 63–64].

¹ На одной из первых страниц книги в используемом здесь издании содержится следующая информация: «Настоящее издание отпечатано в типографии имени Ивана Федорова (б. Голике и Вильборг) в декабре 1922 г., под наблюдением В.И. Анисимова, в количестве 1000 экземпляров» [18].

Во время поездки в 1911 г. Добужинские, видимо, посетили и Помпеи, о чем театральный художник пишет в своих мемуарах:

<...> [О]дни ходим по улицам Помпей. К счастью, нет ни туристов, ни глупых куковских экскурсий <...>. Меня волнуют глубокие колеи от колес на необычайно крупных булыжниках мостовой, – эти до странности реальные следы когда-то кипевшей жизни. Заходим в один восхитительный дом около porta Nola, гуляем по садику «дома Актера» заглядываем в дом с золотыми амурами. В одном из домов – чудесная белая комната с зеленым и розовым легким узором, мозаичные полы, белые гермы и, как последний уцелевший трепет жизни, настойчивая и наивная эротика. Навешаем и маленький музей, где нет ничего любопытного, кроме слепков умерших помпеянцев, собаки и скарба, найденного при раскопках. Так мы проходим весь город до Porta Vesuvia и кончаем свой день, <...>. Уже вечерет, и стоит необыкновенная тишина. Но раздается странный трубный звук. Это трубят в раковину – кончают раскопки в дальнем, нетронутom еще углу Помпей, город запирают, и мы уходим вместе с последними рабочими [18. С. 66–67].

Другим великим творцом образа Неаполя был И.А. Бунин (1870–1953), прозаик, поэт, переводчик, лауреат Нобелевской премии по литературе 1933 г. Впервые И.А. Бунин посетил Италию¹, а именно Венецию «во время короткого европейского вояжа в декабре–январе 1903–1904 гг.» [19. С. 114]. В Неаполе он побывал первый раз в 1909 г., во время длительного путешествия со своей второй женой Верой Николаевной Муромцевой [4. С. 353]. Весной 1909 г. Бунины выехали из Одессы, побывали в Вене и Инсбруке, затем через альпийский Перевал Бреннера перебрались в Италию, посетили Верону, Венецию, Рим и Неаполь. Изначально поездка на Капри, остров, где И.А. Бунин впоследствии проведет много плодотворных месяцев, не была специально запланирована. В своих воспоминаниях «Беседы с памятью» Вера Муромцева-Бунина вспоминала:

Ян не любил предварительных планов; <...>. Мы съездили в Сорренто <...>. О Капри ничего не было говорено, мы только смотрели на него с

¹ В книге А.А. Кара-Мурзы «Знаменитые русские о Неаполе» говорится: «И.А. Бунин впервые побывал в Италии (во Флоренции и Венеции) в 1904 г.» [4. С. 353].

нашего балкона, и я, восхищаясь его тонкими очертаниями, спросила: поедем ли мы туда? Ян ответил неопределенно [20].

1 апреля 1909 г. Бунины отправились с Капри в Неаполь, а затем на Сицилию, где посетили Палермо, Сиракузы, Мессину и увидели ужасные последствия недавнего землетрясения. 10 апреля они вернулись на Капри, откуда совершили еще поездки в Неаполь и Помпеи. Вспоминая о своем первом приезде на Капри, И.А. Бунин писал М. Горькому¹ (1868–1936) в августе 1909 г.:

С великой нежностью и горечью вспомнил Италию – с нежностью потому, что только теперь понял, как она вошла мне в сердце, а с горечью по той простой причине, что когда-то теперь еще раз доберешься до Вас, до казы <виллы> Вашей и до вина Вашего... [4. С. 358].

Во второй половине марта 1910 г. Бунины снова отправились за границу. Они проехали Вену, Милан, Геную, Ниццу, оттуда на пароходе до Марселя и далее в Северную Африку. Из Туниса они проехали через Сицилию, затем Неаполь, а оттуда вернулись на Капри, где на этот раз пробыли две недели, с 5 мая по 21 мая 1910 г. [4. С. 358]. В следующий раз Бунины были в Италии в конце 1911 г. В ноябре–декабре 1911 г. на Капри И.А. Бунин закончил повесть «Суходол», написал рассказы «Хорошая жизнь», «Сверчок» и «Ночной разговор» [4. С. 360]. Он писал чрезвычайно оперативно и сразу же отправлял готовые тексты в петербургские журналы.

В январе 1912 г. Бунины покинули остров на несколько дней для поездки в Неаполь, посетили Поццуоли, Помпеи и вернулись на Капри через Сорренто. В феврале на Капри И.А. Бунин закончил рассказы «Захар Воробьев» и «Игнат».

1 марта 1912 г. Бунины уехали с Капри. Несколько дней они провели в Неаполе, а потом отплыли на корабле через Бриндизи и остров Корфу в Патрас. Осмотрев Афины и еще несколько греческих городов, они вернулись в Россию. В конце 1912 г. Бунины снова отправились в Италию. Побывали в Венеции и Риме, а 29 ноября приехали на Капри, чтобы провести

¹ Об истории взаимоотношений и пребывания М. Горького в Италии см. посвященную ему главу в работе А.А. Кара-Мурзы [4. С. 253–287] и приложение «В.Ф. Ходасевич – Горький в Сорренто» [Там же. С. 288–292].

там еще одну зиму. <...>. Уже к концу года Бунин закончил на Капри несколько новых рассказов – «Князь во князьях» (в черновом автографе – «Лукиян Степанов»), «Преступление» («Ермил»), «Вера» («Последнее свидание») [4. С. 364].

Особенно плодотворными для литературной деятельности русского прозаика и поэта были первые месяцы 1913 г., которые он провел с семьей на Капри, в городке Анакапри, перед тем, как покинуть остров 6 апреля 1913 г. В интервью одной из московских газет И.А. Бунин рассказал о своей второй каприйской зиме:

Я очень однообразно провел зиму, прожив всю сплошь на острове Капри. Пришлось очень много работать: к этому там располагает тамошняя жизнь. На этой скале, торчащей среди синего моря и голубого прозрачного неба, много уюта, простоты, нет сутолоки, шума, а я все это очень ценю. На Капри мало живет народа. Единственный человек, с кем встречался постоянно, – это Алексей Максимович Горький. Вот уже вторую зиму я провожу с ним вместе [4. С. 366].

В конце декабря 1913 г. Бунины вернулись на Капри, где провели третью каприйскую зиму, а в марте 1914 г. окончательно покинули остров и отправились в Россию через Рим и Зальцбург. С тех пор И.А. Бунин больше не бывал в Италии. Однако к периоду 1914–1916 гг. относятся многие из его знаменитых стихотворений, чьи наброски, вероятно, были написаны во время поездок в Неаполь и на остров Капри.

К «каприйскому периоду» творчества И.А. Бунина можно с полным правом отнести и одно из его безусловно лучших произведений, рассказ «Господин из Сан-Франциско»¹ написанный И.А. Буниным вскоре после отъезда из Италии. Основное действие происходит сначала в Неаполе, а затем в отеле Quisisana на Капри, где в 1910-х гг. Бунины жили долго [Там же. С. 373]. Михаэла Бёмиг утверждает, что «Господин из Сан-Франциско» был написан через полтора года после его последнего пребывания на острове Капри – в августе 1915 г. в Гло-тове (Васильевском) и в октябре 1915 г. в Москве [21. С. 45]. Сам И.А. Бунин вспоминал историю этой работы следующим образом:

¹ В первой редакции «Смерть на Капри» – по прямой аналогии со знаменитой новеллой Томаса Манна (1875–1955).

Летом пятнадцатого года, проходя однажды по Кузнецкому мосту в Москве, я увидел в витрине книжного магазина Готье на русском языке издание повести Томаса Манна «Смерть в Венеции», но не зашел в магазин, не купил ее, а в начале сентября 1915 года, живя в имении моей двоюродной сестры, в селе Васильевском, Елецкого уезда, Орловской губернии, почему-то вспомнил эту книгу и внезапную смерть какого-то американца, приехавшего на Капри, в гостинице «Квисисана», где мы жили в тот год, и тотчас решил написать «Смерть на Капри», что и сделал в четыре дня, не спеша, спокойно, в лад осеннему спокойствию сереньких и уже довольно коротких и свежих дней в тишине в усадьбе и в доме: <...> [22. С. 459].

От первоначального названия произведения И.А. Бунин довольно быстро отказался: «Заглавие “Смерть на Капри” я, конечно, зачеркнул тотчас же, как только написал первую строку: “Господин из Сан-Франциско”... И Сан-Франциско, и все прочее (кроме того, что какой-то американец действительно умер после обеда в “Квисисане”) я выдумал» [22. С. 459].

М. Бёмиг отмечает, что в «каприйском тексте» южный остров в Неаполитанском заливе, несмотря на еще живую память о развратной жизни и жестоких преступлениях императора Тиберия, представляется своего рода земным раем, залитым солнечным светом и покрытым лимонными рощами и виноградниками [21. С. 45]. Возможно, что под впечатлением коротких, серых, сырых и холодных осенних дней русской провинции у И.А. Бунина сложилось иное представление о Капри. Поэтому «[н]а фоне традиционного “каприйского текста” рассказ Бунина представляет резкий контраст. Автор впервые сочетает каприйский локус с темами, ранее чуждыми этому “благословенному” месту, – такими как болезнь, старость и смерть» [21. С. 45]. Не случайно, когда богатый и никому не известный («Господин из Сан-Франциско – имени его ни в Неаполе, ни на Капри никто не запомнил» [23. С. 261]) американец приземляется в неаполитанском порту, чтобы насладиться каприйским отдыхом с семьей, впечатления у него оказываются совершенно негативными:

Утреннее солнце каждый день обманывало в эту зиму неаполитанцев: с полудня неизменно серело и начинал сеять мелкий дождь, да все гуще и холоднее; <...> город казался особенно грязным и тесным, музеи чересчур однообразными, сигарные окурки толстяков-извозчиков в резиновых,

крыльями развешивающихся по ветру накидок – нестерпимо вонючими, <...>; про сырость же и вонь гнилой рыбой от пенящегося у набережной моря и говорить нечего [23. С. 270].

Все пребывание семьи из Сан-Франциско в Неаполе характеризуется унынием, а погода в день отъезда предвещает продолжение путешествия, которое, конечно же, не будет приятным: богатый американец из Сан-Франциско на самом деле скоропостижно скончается в отеле на Капри, беда уже спрятана в словах «[т]олько что отбыла гостившая на Капри целых три недели высокая особа – Рейс XVII. И гостям из Сан-Франциско отвели те самые апартаменты, которые он занимал» [23. С. 275]. Достойным внимания и, вероятно, предвосхищающим судьбу господина из Сан-Франциско является число XVII, которое в итальянских суевериях считается знаком беды, несчастья и смерти. «Бунин был вынужден приписать это число персонажу, а не апартаменту в отеле по простой причине, что в итальянских домах, гостиницах и отелях (в том числе и в “Quisisana”) номер 17 не числится и нумерация скачет от 16-го прямо к 18-му» [21. С. 48]. Подтверждением тому может служить новелла Луиджи Пиранделло (1867–1936) «*Nell'albergo è morto un tale*» («В гостинице умер некто»), опубликованная в «*Giornale di Sicilia*» 26–27 декабря 1914 г. [23. С. 275], т.е. всего за несколько месяцев до того, как у русского автора возникла идея сюжета, имеющего явное сходство с произведением итальянского автора. В новелле Л. Пиранделло в качестве «косвенного» героя выступает синьор Фунарди Розарио, предприниматель из Нью-Йорка, пассажир парохода, прибывшего из Генуи с возвращающимися домой из Америки людьми в отель, расположенный в самой густонаселенной части неопределенного итальянского города, где он неожиданно умирает в первую же ночь в этом скромном отеле [24]. Описывая структуру гостиницы и расположение комнат, Л. Пиранделло поясняет: «(Cinquanta, le camere, per ogni piano; ma ogni piano ha il numero 51, perché in tutti e tre manca il 17 – dal 16 si salta al 18; e chi alloggia al numero 18 è sicuro di non aver la disgrazia con sè)¹» [24. P. 5].

¹ «Пятьдесят комнат на каждом этаже; но каждый этаж имеет номер 51, потому что во всех трех нет 17 – с 16 переходят на 18; и тот, кто остановится в номере 18, уверен, что с ним не случится беды» (перевод мой. – К.Б.).

Еще один аспект, связанный с римской цифрой XVII, также подтверждает трагическую судьбу бунинского господина из Сан-Франциско. По мнению М. Бёмиг, ассоциация числа 17 с идеей несчастья и смерти связана с древнеримским обычаем гравировки «*vixi*» («я жил / я жила») на надгробных плитах умерших [21. С. 49]. Латинская форма «*vixi*» – *indicativo perfetto* единственного числа первого лица глагола «*vīvo, is, vixi, victum, ēre* («жить»)» – соответствует русской совершенной форме прошедшего времени. Таким образом, «*vixi*» является синонимом прекращения бытия и, следовательно, перехода от жизни к смерти. Если анаграмматически переставить буквы, составляющие слово «*vixi*», получается число XVII¹.

Завершает этот краткий список представителей русской культуры, посетивших Италию, в частности, Неаполь и Капри, поэт, искусствовед и историк-медиевист В.В. Вейдле (1895–1979). Русскую любовь к Италии В.В. Вейдле считал естественной и благотворной. Он был уверен, что итальянские путешествия – «залог европейского бытия России, ибо нет в Европе страны, где не было бы собственной вереницы итальянских путешествий и своего, одной этой стране присущего вида любви к Италии» [4. С. 395]. Свою первую поездку в Италию В.В. Вейдле совершил в возрасте 17 лет, после окончания училища и перед поступлением в университет, вместе со своей матерью и школьным другом Александром («Шурой») Куренковым [4. С. 396]. В своих воспоминаниях, написанных в конце жизни, В.В. Вейдле дал главе, посвященной этому трехмесячному путешествию в марте–мае 1912 г., характерный заголовок: «Сто дней счастья, или Моя первая Италия» [4. С. 396].

Обетованная земля! Ничего более решающего для всего дальнейшего в жизни моей не было, и никогда, за всю жизнь, не был я так безмятежно, длительно и невинно счастлив, как на ее заре в эти итальянские сто дней. <...>. Здесь, на обетованной мне земле, отрочество мое в юность перешло. <...>. Первая она была и основная, воспитательница всех loves, узанных мною позже, и которых без нее не узнал бы я, быть может, никогда, –

¹ Более подробное рассмотрение цифровой символики в произведении И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» можно найти в неоднократно цитируемой здесь статье М. Бёмиг «Догадки о Рейсе и цифровой символике в рассказе И. Бунина “Господин из Сан-Франциско”» [21].

к странам, провинциям, городам, к очеловеченной природе, к воплощенной в очеловечении этом истории. <...>. Если б я ее на пороге юности не встретил, не стал бы я тем, кем я стал [25. С. 47, 49].

Путешественники тщательно продумали маршрут; они решили отправиться сразу на юг Италии без остановок, а затем, с приходом весны, поехать на север:

<...> [И]з Вены мы прямо отправились в Неаполь. К вечеру проскользнули мимо лагуны (ничего, вернемся, когда станет потеплей, в Венецию) и мчались потом всю ночь, миновали Падую, Феррару, Болонью, Флоренцию, Рим, даже в Неаполе утром не задержались, с паровой палубы любовались им, завтракали уже на Капри, отдохнули немножко в гостинице, а потом гуляли, вышли к морю [25. С. 47–48].

Прожив на Капри три дня, путешественники сели на паровоз, направлявшийся в Неаполь:

<...> [К]огда отчалил паровоз, и «Addio Capri» было спето, и, минуя Сорренто, мы стали приближаться к сиявшим издалека берегам, перекрестился я потихоньку и еще набожной стал мысленно повторять «начинается Италия». <...>. Вот она, обетованная земля! К ее солнцу на острове привыкнув, в ее морские ворота я въезжал. С моря открывалась мне она, как некогда грекам, селившимся на этих берегах, задолго до того, как волчица выкормила Ромула и Рема [25. С. 49].

По словам В.В. Вейдле, он начал понимать Италию именно с Неаполя:

<...> [В]есело учась, постигали мы Неаполь, и в Неаполе Италию. Какой сумасшедший, роскошный, нищенский, злой и до одури веселящийся – обреченный веселиться – город! <...>. Неаполь преддверием был для меня, искал я в нем не его, а наслаждался им, вместе со спутниками моими, просто потому, что невозможно было этой смесью преисподней и небес, столь живой, да еще и весенней, не наслаждаться [25. С. 53, 56].

Даже этот искусствовед и поэт не остался равнодушным перед душой города Неаполя, вспоминая: «Вечно празднуют что-то в этом городе, вечно не протолкнуться на *via Toledo*, на Толедо, как здесь за просто говорят и куда спешат отовсюду неаполитанцы и форрестьеры

<forestiero (итал.) – чужеземец>, не столько по делам или для покупок, сколько ради самой этой толчеи» [25. С. 54].

В заключение можно резюмировать: несмотря на то, что красной нитью русской «неаполитаны» является исконно русское восприятие *Campania felix*, где пространство Неаполитанского залива воспринимается как мираж, к которому нужно стремиться, несмотря на нависшую угрозу Везувия, каждый из русских путешественников, упомянутых в данной статье, вносит свой вклад в создание такого образа Неаполитанского залива, который пытается раздвинуть границы романтических и декадентских конвенций «рай vs ад», а также дает русскому читателю культурное ощущение неаполитанских *modus vivendi* и обычаях. В имагологическом ключе эта часть Италии наблюдается, описывается и рассказывается через познавательный спектр «чужого», в то же время опосредованный более или менее глубоким и фактическим знанием подлинности неаполитанской жизни.

Список источников

1. *Giuliano G.* Esuli russi a Napoli e Capri tra XIX e XX secolo: Nikolaj Prachov, Nikolaj Firsov, Aleksej Zolotarev. Nuovi materiali // Testi e linguaggi. 2018. Vol. 12. Fascicolo: Studi monografici. Testi e contesti dell'esilio e della migrazione. P. 73–82.
2. *Лебедева О.Б.* «Дворец обрушился... Очнулося преданье» (Легенда о королеве Иоанне в русской словесности XIX в.) // Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв. : сб. статей. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2009. С. 420–444.
3. *Янушкевич А.С.* «Неаполитанский альбом» русского романтизма 1820–1860-х гг. // Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв. : сб. статей. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2009. С. 392–411.
4. *Капа-Мурза А.А.* Знаменитые русские о Неаполе. М. : Издательство Ольги Морозовой, 2016. 575 с.
5. *Sgambati E.* Napoli tra realtà e sogno in alcuni scrittori russi dell'Ottocento e dei primi del Novecento // Italia-Russia, Incontri culturali e religiosi fra '700 e '900. Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 9–10 ott. 2008). Napoli : Istituto Italiano di Studi Filosofici, 2009. P. 85–95.
6. *Джулиани Р.* Рим начала XX в. в зеркале «Образов Италии» П.П. Муратова // Имагология и компаративистика. 2015. № 1 (3). С. 43–60. doi: 10.17223/24099554/3/3
7. Возвращение Муратова: от «Образов Италии» до «Истории кавказских войн»: по материалам выставки «Павел Муратов – человек Серебряного века» в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина 3 марта – 20 апреля 2008 г. М. : Индрик, 2008. 183 с.

8. *Муратов П.П.* Неаполь и Сицилия – Жизнь в Неаполе // Муратов П.П. Образы Италии. М. : Республика, 1994. С. 314–323.
9. *Герцен А.И.* С того берега – I. Перед грозой (Разговор на палубе). 31 декабря 1847 г. // Герцен А.И. Письма из Франции и Италии; С того берега. М. ; Л. : Государственное социально-экономическое издательство, 1931. С. 237–252.
10. *Духманова Н.А.* В волшебной стране песен и нищеты: Очерк. СПб. : Паровая типо-лит. М. Розенер, 1899. 117 с.
11. *Глаголь С.* На юг: Из легкой поездки в Константинополь, Афины, Неаполь, Рим и Венецию. Москва, 1900 // Кара-Мурза А.А. Знаменитые русские о Неаполе. М. : Издательство Ольги Морозовой, 2016.
12. *Di Leo D.* Vedi Napoli e dimentica la morte. Napoli nella visione di alcuni viaggiatori russi // Biblioteca del Viaggio in Italia. Vol. 116. Siamo come eravamo? L'immagine Italia nel tempo. Vol. 1. Atti del Congresso internazionale e interdisciplinare, 2–5 ottobre 2013. Moncalieri : Edizioni del C.I.R.V.I., 2015. P. 45–81. URL: https://www.academia.edu/33009552/Vedi_Napoli_e_dimentica_la_morte
13. *Розанов В.В.* Итальянские впечатления: Рим. Неаполитанский залив. Флоренция. Венеция. По Германии. СПб. : Тип. А.С. Суворина, 1909. 318 с.
14. *Лебедева О.* «Грозный дух тьмы посередине улыбающегося Эдема»: Везувий в записках русских путешественников XVIII – первой половины XIX века // «Беспокойные музы»: К истории русско-итальянских отношений XVIII–XX веков. Salerno : Europa Orientalis, 2011. Т. 1. P. 25–52.
15. *Осоргин М.А.* Времена: Автобиографическое повествование. Рассказы. Пермь : Книжная площадь, 2009. 368 с.
16. *Осоргин М.* Очерки современной Италии. Москва, 1913 // Кара-Мурза А.А. Знаменитые русские о Неаполе. М. : Издательство Ольги Морозовой, 2016.
17. *Осоргин М.* Фотографии (1919) // Кара-Мурза А.А. Знаменитые русские о Неаполе. М. : Издательство Ольги Морозовой, 2016.
18. *Добужинский М.В.* Воспоминания об Италии. Пг. : Аквилон, 1923. 67 с.
19. *Кара-Мурза А.А.* Остров Капри Ивана Бунина // Философские науки. 2020. Т. 63, № 6. С. 110–132. doi: 10.30727/0235-1188-2020-63-6-110-132. URL: <https://www.phisci.info/jour/article/view/3106/2896>
20. *Муромцева-Бунина В.Н.* Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М. : Вагриус, 2007.
21. *Бёмиг М.* Догадки о Рейсе и цифровой символике в рассказе И. Бунина «Господин из Сан-Франциско» // Вопросы литературы. 2021. № 1. С. 43–52. doi: 10.31425/0042-8795-2021-1-43-52
22. Примечания // Бунин И.А. Полное собрание сочинений : в 13 т. М. : Воскресенье, 2006. Т. 4. С. 458–460.
23. *Бунин Ив.* Господин из Сан-Франциско // Слово. Сборник пятый. М. : Книгоиздательство писателей в Москве, 1915. С. 259–288.
24. *Pirandello L.* Nell'albergo è morto un tale // Pirandello L. E domani, lunedì....: Novelle. Settimo migliaio. Milano : Fratelli Treves Editori, 1919. P. 1–16.

25. Вейдле В.В. Воспоминания // Диаспора II: Новые материалы. СПб. : Феникс, 2001. Вып. 2. С. 24–153.

References

1. Giuliano, G. (2018) Esuli russi a Napoli e Capri tra XIX e XX secolo: Nikolaj Prachov, Nikolaj Firsov, Aleksej Zolotarev. Nuovi materiali. *Testi e linguaggi*. 12. Fascicolo: Studi monografici. Testi e contesti dell'esilio e della migrazione. pp. 73–82.
2. Lebedeva, O.B. (2009) "Dvorets obrushilsya... Ochnulosya predan'e" (Legenda o koroleve Ioanne v russkoy slovesnosti XIX v.) ["The palace collapsed... The legend came to its senses" (The Legend of Queen Joanna in Russian literature of the 19th century)]. In: Lebedeva, O.B. & Mednis, N.E. (eds) *Obrazy Italii v russkoy slovesnosti XVIII–XX vv.: sb. statey* [Images of Italy in Russian literature of the 18th–20th centuries: collection of articles]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 420–444.
3. Yanushkevich, A.S. (2009) "Neapolitanskiy al'bom" russkogo romantizma 1820–1860-kh gg. ["The Neapolitan Album" of Russian Romanticism of the 1820s–1860s]. In: Lebedeva, O.B. & Mednis, N.E. (eds) *Obrazy Italii v russkoy slovesnosti XVIII–XX vv.: sb. statey* [Images of Italy in Russian literature of the 18th–20th centuries: collection of articles]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 392–411.
4. Kara-Murza, A.A. (2016) *Znamenitnye russkie o Neapole* [Famous Russians about Naples]. Moscow: Izdatel'stvo Ol'gi Morozovoy.
5. Sgambati, E. (2009) Napoli tra realtà e sogno in alcuni scrittori russi dell'Ottocento e dei primi del Novecento. *Italia-Russia, Incontri culturali e religiosi fra '700 e '900*. Atti del Convegno Internazionale. Napoli. 9–10 ott. 2008. Napoli: Istituto Italiano di Studi Filosofici. pp. 85–95.
6. Giuliani, R. (2015) Rome of the Early 20th Century in the Mirror of Images of Italy by P.P. Muratov. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 1 (3). pp. 43–60. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/3/3
7. Antonov, O.V. et al. (2008) *Vozvrashchenie Muratova: ot "Obrazov Italii" do "Istorii kavkazskikh voyn": po materialam vystavki "Pavel Muratov – chelovek Serebryanogo veka" v Gosudarstvennom muzee izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina 3 marta – 20 aprelya 2008 g.* [Muratov's Return: from "Images of Italy" to "The History of the Caucasian Wars": Based on the Materials of the Exhibition "Pavel Muratov – a Man of the Silver Age" at the A.S. Pushkin State Museum of Fine Arts, March 3 – April 20, 2008]. Moscow: Indrik.
8. Muratov, P.P. (1994) Neapol' i Sitsiliya – Zhizn' v Neapole [Naples and Sicily – Life in Naples]. In: Muratov, P.P. *Obrazy Italii* [Images of Italy]. Moscow: Izdatel'stvo "Respublika". pp. 314–323.
9. Gertsen, A.I. (1931) S togo berega – I. Pered grozoy (Razgovor na palube). 31 dekabrya 1847 g. [From the Other Shore – I. Before the Storm (Conversation on Deck). December 31, 1847]. In: Gertsen, A.I. *Pis'ma iz Frantsii i Italii; S togo berega* [Letters from France and Italy; From the Other Shore]. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe sotsial'no-ekonomicheskoe izdatel'stvo. pp. 237–252.

10. Lukhmanova, N.A. (1899) *V volshebnoy strane pesen i nishchety: Ocherk* [In the Magic Land of Songs and Poverty: Essay]. St. Petersburg: Parovaya tipo-lit. M. Rozenoer.

11. Glagol', S. (2016) *Na yug: Iz letney poezdki v Konstantinopol', Afiny, Neapol', Rim i Venetsiyu*. Moskva, 1900 [To the South: From a Summer Trip to Constantinople, Athens, Naples, Rome, and Venice. Moscow, 1900]. In: Kara-Murza A.A. *Znamenitye russkie o Neapole* [Famous Russians about Naples]. Moscow: Izdatel'stvo Ol'gi Morozovoy. pp. 238–242.

12. Di Leo, D. (2015) *Vedi Napoli e dimentica la morte*. Napoli nella visione di alcuni viaggiatori russo *Biblioteca del Viaggio in Italia*. 116. Siamo come eravamo? L'immagine Italia nel tempo. Vol. 1. Atti del Congresso internazionale e interdisciplinare, 2–5 ottobre 2013. Moncalieri: Edizioni del C.I.R.V.I. 33. 45–81. [Online] Available from: https://www.academia.edu/33009552/Vedi_Napoli_e_dimentica_la_morte

13. Rozanov, V.V. (1909) *Ital'yanskije vpechatleniya: Rim. Neapolitanskiy zaliv. Florentsiya. Venetsiya. Po Germanii* [Italian impressions: Rome. Gulf of Naples. Florence. Venice. Around Germany]. St. Petersburg: Tip. A.S. Suvorina, 318 s.

14. Lebedeva, O. (2011) “Groznyy dukh t'my poseredi ulybayushchegosya Edema”: Vezuviy v zapiskakh russkikh puteshestvennikov XVIII – pervoy poloviny XIX vekov [“The terrible spirit of darkness in the middle of the smiling Eden”: Vesuvius in the notes of Russian travelers of the 18th – first half of the 19th centuries]. In: “*Bespokoynye muzy*”: *K istorii rusko-ital'yanskikh otnosheniy XVIII–XX vekov* [“Restless Muses”: On the history of Russian-Italian relations of the 18th – 20th centuries]. Vol. 1. Salerno: Europa Orientalis. pp. 25–52.

15. Osorgin, M.A. (2009) *Vremena: Avtobiograficheskoe povestvovanie. Rasskazy* [Times: Autobiographical narrative. Stories]. Perm: Izdatel'stvo “Knizhnaya ploshchad”.

16. Osorgin, M. (2016) *Ocherki sovremennoy Italii*. Moskva, 1913 [Essays on Modern Italy. Moscow, 1913]. In: Kara-Murza, A.A. *Znamenitye russkie o Neapole* [Famous Russians about Naples]. Moscow: Izdatel'stvo Ol'gi Morozovoy. pp. 330–335.

17. Osorgin, M. (2016) *Fotografii (1919)* [Photographs (1919)]. In: Kara-Murza, A.A. *Znamenitye russkie o Neapole* [Famous Russians about Naples]. Moscow: Izdatel'stvo Ol'gi Morozovoy. pp. 335–337.

18. Dobuzhinskiy, M.V. (1923) *Vospominaniya ob Italii* [Memories of Italy]. Petrograd: Akvilon.

19. Kara-Murza, A.A. (2020) Ivan Bunin's Capri Island. *Filosofskie nauki*. 63 (6). pp. 110–132. (In Russian). doi: 10.30727/0235-1188-2020-63-6-110-132

20. Muromtseva-Bunina, V.N. (2007) *Zhizn' Bunina. Besedy s pamyat'yu* [Bunin's Life. Conversations with Memory]. Moscow: Vagrius, Elektronnaya kniga ; format FB2.

21. Bemig, M. (2021) Clues about Reuss and numerical symbolism in I. Bunin's short story The Gentleman from San Francisco [Gospodin iz San-Frantsisko]. *Voprosy literatury*. 1. pp. 43–52. (In Russian). doi: 10.31425/0042-8795-2021-1-43-52

22. Bunin, I.A. (2006) *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 t.* [Complete Works: in 13 volumes]. Vol. 4. Moscow: Voskresen'е. pp. 458–460.

23. Bunin, Iv. (1915) *Gospodin iz San-Frantsisko* [Gentleman from San Francisco]. In: *Slovo. Sbornik pyatyy* [Word. Fifth Collection]. Moscow: Knigoizdatel'stvo pisateley v Moskve. pp. 259–288.

24. Pirandello, L. (1919) *Nell'albergo è morto un tale*. In: *E domani, lunedì.....: Novelle. Settimo migliaio*. Milano: Fratelli Treves Editori. pp. 1–16.

25. Veydle, V.V. (2001) *Vospominaniya* [Memories]. In: *Diaspora II: Novye materialy* [Diaspora II: New Materials]. Vol. 2. St. Petersburg: Feniks. pp. 24–153.

Информация об авторе:

Боттески К. — аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: carolina.botteschi@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

C. Botteschi, postgraduate student, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: carolina.botteschi@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 27.08.2024.

The article was accepted for publication 27.08.2024.

Научная статья
УДК 791.32
doi: 10.17223/24099554/22/14

Кинематографический образ Мексики в фильме Сергея Эйзенштейна «Que Viva Mexico!»

Екатерина Витальевна Сухих

*Омский государственный университет имени Ф.М. Достоевского,
Омск, Россия, e.v.belikova@bk.ru*

Аннотация. Неисповедимые пути режиссерской судьбы, приведшие Сергея Эйзенштейна в Мексику, дали ему возможность показать миру уникальную, еще неизвестную кинематографу культуру. Однако режиссеру не суждено было полностью воплотить этот замысел, его картина «Que Viva Mexico!» вышла только много лет спустя в монтажной версии Григория Александрова. В статье рассматривается сложная история создания картины, ее концепция, содержание и визуальный ряд. При анализе фильма использованы первоначальное либретто фильма, авторское послесловие к нему, письма и воспоминания режиссера, мемуары Г. Александрова «Кинооткрытие Мексики».

Ключевые слова: Мексика, «Да здравствует Мексика!», «Que Viva Mexico!», С. Эйзенштейн, имагология

Для цитирования: Сухих Е.В. Кинематографический образ Мексики в фильме Сергея Эйзенштейна «Que Viva Mexico!» // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 246–261. doi: 10.17223/24099554/22/14

Original article
doi: 10.17223/24099554/22/14

The cinematic image of Mexico in the film *Que Viva Mexico!* by Sergei Eisenstein

Ekaterina V. Sukhikh

Dostoevsky Omsk State University, Omsk, Russian Federation, e.v.belikova@bk.ru

Abstract. Mexico has long been attractive to Russian culture. But, perhaps, only Sergei Eisenstein, who made a real “film discovery” of Mexico, felt a special kinship with this country. Mexico was the final part of Eisenstein’s overseas

business trip to Europe and America. For more than a year, the director, together with Grigory Alexandrov and Eduard Tisse, worked on a grandiose epic. Eisenstein was completely captivated by this film. However, the director was not destined to fully realize his idea, his *Que Viva Mexico!* was released many years later in the editing version by Grigory Alexandrov. Eisenstein's co-author tried to follow his plan as closely as possible; besides, the voiceover text for the film is based solely on the recordings and the script of the Master himself. Combining elements of fiction and documentary films, motley ethnographic material, lyrical and dramatic scenes, highly social paintings and philosophical reflections, photographs of that time and drawings by Eisenstein, the film became multi-genre and diverse, like Mexico itself. According to the director's concept, this is primarily an epic film depicting the history and formation of the country, its past and present, its highly distinctive character. The Prologue unfolding in Yucatan begins with the cult of death that reigned in ancient Mexico and was embodied in the bas-reliefs and friezes of pagan temples. The first novel "Sandunga" was shot in the south of Mexico, in Tehuantepec, the kingdom of the matriarchy. This place attracted Eisenstein with its bright exoticism. The next novel "Fiesta" includes two episodes: a celebration in honor of Madonna Guadalupe and bullfighting. The action of the novella "Magey" takes place during the reign of dictator Porfirio Diaz and conveys the atmosphere of social tension on the eve of the Mexican Revolution of 1910–1917. But Eisenstein failed to portray the Revolution, as Alexandrov explains, for financial reasons. The Eisenstein–Alexandrov film concludes with an epilogue dedicated to the Mexican Day of the Dead. Like the Prologue, it is devoted to the theme of death, but presents it with a more life-affirming emphasis. Recalling the European macabre plots in Saint-Saens' *Danse macabre* and Hans Holbein Jr.'s *Dances of Death*, the author of the film emphasizes the uniqueness of the Mexican attitude to death. If the European "death dances" reminded of the futility of earthly life and the omnipotence of death, then the Mexican Day of the Dead marks a contemptuous mockery of it. We will never know what a film about Mexico would be like in Eisenstein's version. But the unfulfilled idea of the brilliant director came to life on the screen thanks to the tremendous work of Grigory Alexandrov and his creative team. In this version, the film remained faithful to the original concept, the epic grandeur of the tasks and the plastic perfection of the frames. Inevitably, he lost a lot, but he managed to convey to the audience the main thing – Eisenstein's sincere love for Mexico.

Keywords: Mexico, *Long Live Mexico!*, *Que Viva Mexico!*, Sergei Eisenstein, imagology.

For citation: Sukhikh, E.V. (2024) The cinematic image of Mexico in the film *Que Viva Mexico!* by Sergei Eisenstein. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 22. pp. 246–261. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/22/14

Мексика издавна была притягательна для русской культуры. Еще А.П. Сумароков касался трагической темы Конкисты, сочувственно отзываясь об угнетенном положении мексиканского народа. В XIX в. появилось множество книг и статей о мексиканской истории, географии, этнографии, политике и торговле, написанных русскими путешественниками. К. Бальмонт, первый русский поэт, посетивший Мексику в 1905 г., вдохновенно описал национальные обычаи и наиболее выдающиеся памятники древнемексиканских культур, а также сделал первые русские переводы мифов ацтеков и майя. В. Маяковский оставил яркие впечатления о поездке в Мексику в живых, эмоциональных путевых заметках «Мое открытие Америки» (1926) и стихотворениях «Богомольное», «Мексика». Глубокие дружеские и личные отношения связывали И. Эренбурга, М. Волошина, В. Маяковского, Л. Троцкого, А. Белову, Маревну с Диего Риверой, ставшего истинным другом России.

Но, пожалуй, только Сергей Эйзенштейн, совершивший настоящее «кинооткрытие» Мексики, почувствовал особую родственную связь с этой страной. «При встрече моей с Мексикой она мне показалась – во всем многообразии своих противоречий – как бы проекцией вовне всех тех отдельных линий и черт, которые, казалось бы, в подобии комплекса-клубка я носил и ношу в себе» (цит. по: [1. С. 268]). Такой влюбленностью в страну древних ацтеков и майя переполнены все мексиканские письма, статьи и воспоминания режиссера.

Попробуем восстановить вехи «мексиканской болезни» Эйзенштейна. Его первая театральная работа – инсценировка рассказа Дж. Лондона «Мексиканец» в 1921 г. Затем были фантастические рассказы о Мексике Диего Риверы, посетившего Советский Союз в 1927 г. Но наиболее бурно интерес к Мексике разгорелся после немецкого журнала («Кажется, «Kölnische Illustrierte». Кажется, в 1928-м» (цит. по: [1. С. 275])), на обложке которого была помещена фотография витрины шляпного магазина в День мертвых, поразившая Эйзенштейна своим карнавальным отношением к смерти. Эта обложка, «она, и прежде всего она, погнала меня через все перипетии калейдоскопа заграничного пробега от Риги до Голливуда, – на 14 месяцев осесть в стране, умеющей как никто, по-детски непосредственно смеяться над тем, что приводит в судороги страха страны и нации стареющие, ислевающие, не убежденные в жизненности своих

начал и в жизнеутверждающей неиссякаемости соков своих народных источников» (цит. по: [1. С. 276]). «А потом через несколько лет мечта стала действительностью: в результате самых неистовых обстоятельств я попадаю в эту страну» (цит. по: [1. С. 277]).

Мексика стала заключительной частью заграничной командировки Эйзенштейна в Европу и Америку. Уже именитого создателя фильмов «Стачка», «Броненосец “Потемкин”» «Октябрь», «Старое и новое» с невероятным триумфом встречали в Гамбурге, Берлине, Лондоне, Антверпене, Амстердаме, в Брюссельском университете и Сорбонне. Находясь с июня 1930 г. в Голливуде, Эйзенштейн выступал с лекциями, знакомился с голливудскими знаменитостями. Его тепло встречали Чарли Чаплин и Уолт Дисней. Эйзенштейн должен был снимать фильм в Голливуде, но этот проект не осуществился, поскольку «Парамаунт» отклонил его сценарии «Золото Зуттера» (по роману Б. Сандрара) и «Американская трагедия» (по роману Т. Драйзера). Однако эта неудача дала режиссеру давно желанную возможность поехать в Мексику. «Наш друг художник Диего Ривера <...>, – вспоминает Г. Александров, – сагитировал группу прогрессивных деятелей культуры Мексики пригласить нас в эту страну для осуществления кинопостановки фильма по мотивам мексиканской истории» [2. С. 154]. При финансовой поддержке Эптона Синклера и дружеском участии Диего Риверы и Давида Сикейроса Эйзенштейн в декабре 1930 г. приезжает в Мексику для съемок фильма об этой стране.

Больше года режиссер вместе с Григорием Александровым и Эдуардом Тиссе трудились над грандиозной киноэпопеей. Работа шла очень увлеченно, в многочисленных длительных переездах и сменах обстановки. Эйзенштейн был полностью захвачен этой картиной. Постоянные финансовые и организационные трудности осложняли съемки, но не лишали «троицу» энергии и вдохновения. Мексиканские письма режиссера дают нам некоторое представление о творческом и производственном процессе. Из них мы немало узнаем о деталях работы над фильмом, бытовой обстановке, окружении и настроении режиссера. Письма М. Штрауху, актеру и другу детства, наиболее длинны и откровенны, местами фривольны. Эйзенштейн рассказывает как о съемках, так и об интересных событиях, встречах и бытовых подробностях, не стесняясь в выражениях: «Работаем очень ин-

тенсивно. Трудно – жара в этих ё... тропиках. И опять же язык: испанского не знаю, а населению с испанского на запотекский и ацтекский еще переводят. Но ни х... – тянем!» (цит. по: [1. С. 257]). Вместе с очень живыми и шутливыми письмами Эйзенштейн высылал открытки с видами Мексики, архитектурными памятниками, типажами и т.д. Кинорежиссеру Эсфирь Шуб с энтузиазмом писал: «Колесим мы вверх и вниз по карте Мексики. Еще Пушкин писал про нас – “их моют дожди, засыпает их пыль”. Работать сложно, трудно, многоязычно, но увлекательно до черта. О конечных результатах не думаю» (цит. по: [1. С. 262–263]). Л.И. Моносэзону, председателю корпорации «Амкино», Эйзенштейн сообщал: «...Производственная обстановка» здесь очень трудная, начиная с погоды (очень неровной, удлиняющей съемки на процентов 50!) и кончая разноречивыми людьми... Большие переезды. Необходимость осваиваться с совершенно непохожими обстановками: бытовыми и людскими. Все это увлекательно для старых боевых коней, несравненно с атмосферой рутины калифорнийского парадиза, но... берет уйму времени» (цит. по: [1. С. 262]).

Кроме съемок, Эйзенштейн еще находил время на чтение, «теорию», т.е. теоретические исследования о сущности творческого процесса. Его интересовали антропологические изыскания «Мышление у примитивных народов» Л. Леви-Брюля, «Золотая ветвь» Дж.Дж. Фрэзера («полного Фрэзера» режиссер успел купить в Голливуде прямо перед отъездом в Мексику), которые помогали лучше понять «причудливый строй пралогического, чувственного мышления» (цит. по: [1. С. 265]) древних, да и современных мексиканцев. «Собственно съемки, теория, рисование – это “перекладные” (езда на перекладных) – чтобы не останавливаться. Вчера меня понесла лошадь – карьером миль пять – лошади здесь – бесы (мексиканских ковбоев!) – сквозь магеевы поля (остролистый кактус). Не только усидел, как чистокровный charro (ковбой), но почувствовал даже некую “родственность” ощущения с постоянным напряжением и карьером нормального моего состояния! Куда загонимся и не впустую ли скачем!!!» (цит. по: [1. С. 261]). После многолетнего перерыва Эйзенштейн вернулся к рисованию, результатом которого стал «цельный графический цикл» [3. С. 290] о Мексике.

Обилие отснятого материала вызывало проблему отбора. «Главная трудность, стоящая перед нами, — это огромное количество киночудес, которыми наполнен этот край, — писал Эйзенштейн Л.И. Монозону. — Отбор и ограничения будут труднейшей частью нашей работы» (цит. по: [1. С. 261]). В начале 1931 г. режиссер совместно с Г. Александровым пишут первое либретто фильма, вышедшее на английском языке. Исследователи считают, что этот «мексиканский» вариант сценария был во многом сглаженным и «зашифрованным» по цензурным соображениям, социальная тема в нем подробно не прописана¹.

Однако фильм, в который «было вложено столько «любви, труда и вдохновения», остался незавершенным. Эйзенштейн неожиданно был отозван в Москву как «потерявший доверие товарищей» (Сталин), да и финансирование фильма начало иссякать. Отснятый материал (около 80 тыс. метров пленки) остался в США и был возвращен в Госфильмофонд СССР почти полвека спустя. Только в 1979 г. на основе этого мексиканского материала Григорий Александров, ближайший помощник и сорежиссер Эйзенштейна, непосредственный участник мексиканской киноэкспедиции, создал свою монтажную версию незавершенной эпопеи.

О трудностях восстановления фильма рассказывает Г. Александров в статье «Кинооткрытие Мексики»: «Материал, полученный из США, был огромен и никак не классифицирован. Научные сотрудники Госфильмофонда провели детальную опись присланного.

Пришлось в течение целого года восстанавливать материал. За долгое время хранения пленка засохла. Смутные, неразборчивые кадры на экране трепыхались и дрожали. Надо сказать, что лаборатории Госфильмофонда и “Мосфильма” сделали настоящее чудо. Они печатали и восстанавливали каждый кадр поочередно, а ведь в каждом метре пленки насчитывается 52 кадра! Я получил 30 тысяч разрозненных кусков, двести коробок. Пришлось затратить полгода,

¹ По приезде на родину в 1932 г. Эйзенштейн напишет второй «советский» вариант сценария, состоящий только из 2 новелл («Сандунга» и «Магей»), а в 1947 г. дополнит «мексиканский» вариант послесловием, воссоздающим его исходный замысел целиком.

чтобы выбрать годное. Выбрать то, из чего можно было строить фильм» [2. С. 178].

Эйзенштейн, понимавший монтаж как главное выразительное средство кино, в воссозданном фильме «Да здравствует Мексика!» не смог применить свое главное орудие в полном объеме. Но Александров старался максимально точно следовать эйзенштейновскому замыслу, к тому же закадровый текст к фильму построен исключительно на записях и сценарии самого Мастера.

Сочетая элементы игрового и документального кино, пестрый этнографический материал, лирические и драматические сцены, остро-социальные картины и философские размышления, фотографии того времени и рисунки Эйзенштейна, фильм стал разножанровым и разнообразным, как сама Мексика. По режиссерской концепции, это прежде всего эпическая картина, изображающая историю и становление страны, ее прошлое и настоящее, ее в высшей степени самобытный характер. В письме к М.М. Штрауху от 17 декабря 1930 г. Эйзенштейн сообщал: «Будем делать Reisefilm (фильм-путешествие. – С.Е.), чтобы видеть Мексику из конца в конец. Может быть, всадим сюжетик, но все и без сюжета здесь очень занятно и интересно» (цит. по: [3. С. 257]). После неудачных попыток снять в Голливуде «остро-социальный фильм», как считает Александров, «Эйзенштейну особенно хотелось сделать настоящий фильм, исполненный высокого накала гражданских чувств» [2. С. 160].

Путешествуя по современной Мексике, Эйзенштейн совершал странствие и по ее истории, поскольку разные географические регионы страны воплощали и различные этапы ее развития. Вот как это представлял сам Эйзенштейн: «“Que Viva Mexico!” – это история смен культуры, данная не по вертикали – в годах и столетиях, а по горизонтали – в порядке географического сожительства разнообразнейших стадий культуры рядом, чем так удивительна Мексика, знающая провинции господства матриархата (Техуантепек) рядом с провинциями почти достигнутого в революции десятых годов коммунизма (Юкатан, программа Сапаты и т. д.)...» (цит. по: [1. С. 267]). По словам Г. Александрова, это «многокрасочная киносимфония о Мексике», «это должен был быть фильм о формировании человеческого

сознания, о борьбе народа за свободу и независимость, о революционной истории страны. Итак, сюжет – сама многовековая история Мексики, а герой фильма – мексиканский народ» [2. С. 162].

По воспоминаниям Г. Александрова, «будущий фильм по нашему сценарию должен был состоять из 4 новелл, пролога и эпилога. Все части будущей эпопеи объединены не столько фабулой, сколько взглядом авторов на историю страны» [2. С. 162].

Пролог, разворачивающийся в Юкатане, начинается с культа смерти, который царил в древней Мексике и воплощался в барельефах и фризах языческих храмов. Снимая современный похоронный обряд на фоне тысячелетних каменных изваяний, авторы фильма стремились передать идею связи времен. В трагических образах пролога торжествует смерть.

Первая новелла «Сандунга» была снята на юге Мексики, в Техуантепек – царстве матриархата. «Техуантепек – тропический рай с пальмовыми и банановыми лесами, попугаями, канарейками, колибри и крокодилами. По нашему сценарию мы снимали там новеллу “Сандунга”. Девушки и женщины в этих краях сохранили старинные одежды. Они носят на голове удивительные кружевные украшения» [2. С. 150]. Девочки здесь начинают рано работать, чтобы к 16–18 годам собрать приданое – золотое ожерелье. Сандунга – песня, которую они поют, мечтая о будущем. История Консепсьон является сюжетной основой этой новеллы. Девушка мечтает о замужестве, работает, собирая монеты для своего золотого ожерелья, которое дает ей право выбрать мужа, сыграть свадьбу и стать счастливой женой и матерью. Атмосфера тропической дремоты и лени усилена легкой медленной мелодией, покачиванием гамака. Ничто не меняется в укладе жизни Техуантепека. Эта частная история трактована режиссером как пример простого замкнутого существования «маленького человека», мечты и желания которого просты и значительны, поэтичны и прозаичны одновременно. Некоторые эпизоды новеллы подаются с улыбкой и мягкой иронией. Так, параллельное прихорашивание Консепсьон и птицы, любовные ухаживания людей и попугаев, монтируемые вместе, передают мысль о родственности человеческой и биологической жизни в Техуантепек.

Техуантепек привлекал Эйзенштейна своей яркой экзотикой. Необычна сама инверсия мира в матриархате, поменявшем местами женские и мужские роли.

Ничем не занятый, всегда сибаритствующий жених Консепсьон кажется «барышней на выданье». Праздные мужчины покачиваются в гамаках, а работают женщины, торгующие на рынках и носящие на головах невероятного размера горшки и корзины с продуктами. Очень живописны показанные в фильме обряды сватовства и свадьбы. Экзотична сама природа тропиков, виды океана, тропических животных, птиц и фруктов, остролистых кактусов, развернутых веером ветвей пальм. Удивительны национальные костюмы: длинные пышные женские юбки с воланами, блузы с красочной вышивкой, вплетенные в прическу цветы и ленты. Необычайно эффектна сцена, представляющая сидящих на пригорке молодых девушек и девочек, на головах которых кружевные украшения, обрамляющие лицо и придающие им сходство с белоснежными голубками. Но главное – выразительность мексиканских лиц, показанных крупным кадром. Это один из лейтмотивов всей киноэпопеи. Эйзенштейн подолгу останавливается на лицах, любуясь их красотой и экспрессией.

Следующую новеллу «Фиеста» предваряет тревожный барабанный бой и зловещие маски конкистадоров, символизирующие испанокатолическую экспансию в Мексику. Новелла включает два эпизода: праздник в честь Мадонны Гвадулупе и корриду. Съемка праздника проходила у знаменитого католического храма Пресвятой Девы Утешительницы XVI в., построенного на вершине великой пирамиды Чолула (штат Пуэбла) – одной самых больших по объему в мире (пирамидой Чолула во время своего мексиканского путешествия восхищался и К. Бальмонт). Этот эпизод, подчеркивающий связь языческого и христианского в культуре Мексики, обращен в прошлое, к трагической истории завоевания Мексики Кортесом, память о которой запечатлена в огромных пугающих масках.

Разыгрывается мистерия, изображающая путь Христа на Голгофу. Этот многочасовой массовый спектакль о Страстях Господних – еще одна европейская традиция, завезенная в Мексику и получившая здесь местный колорит. Страдания не просто изображаются или разыгрываются, они действительны. «Множество паломников добровольно, в экстатическом порыве, взбирались на коленях по каменным ступеням», – вспоминает Г. Александров [2. С. 161]. Несколько часов они поднимаются на вершину холма, и среди паломников идут «Христос» и казненные с Ним «разбойники», несущие на себе привязанные

к рукам колючие стволы кактусов. Страдания участников мистерии не театральны, поскольку, проходя тяжкий крестный путь, они добровольно принимают физические муки, испытывают усталость и жажду. Камера показывает изможденные лица мексиканских страстотерпцев – простых людей, чья искренняя экстаичная религиозность восходит к корням более древним, чем испано-католическое вторжение. Кажется, что черные статические фигуры священников выглядят в фильме чуждо и малосимпатично. Но «культ смерти, который царил в древней Мексике, соединился с принесенным испанскими монахами убеждением в бренности всего земного, и это совмещение верований можно выразить глубинным кадром францисканцев, снятых через черепа» [4]. Колокольный звон соединяется с традиционной народной музыкой, христианское торжество с языческими плясками и все вместе подтверждают разнохарактерность и разнообразие мексиканской культуры.

По замыслу Эйзенштейна, новелла «Фиеста» должна была быть целиком испанской: «испанская архитектура, костюмы, бой быков, любовь, ревность, коварство...» [5. С. 119]. В нее включена сцена корриды, которая посвящена празднику в честь Мадонны Гваделупе и является его кровавым завершением. Завезенное испанцами «национальное зрелище мексиканцев» очень красочно изображается Эйзенштейном в письме к М.М. Штрауху: «Из первых убийственных впечатлений – бой быков. Совершенно замечательное зрелище. “Элегантность” работы совершенно исключительная. И на блестящее движение “тореадора” все 30 тысяч встанут и режут от удовольствия. Опять же крови много, что всегда приятно видеть» (цит. по: [1. С. 257]).

В новелле снимался 18-летний Давид Лисеага (1913–1996), знаменитый тореро, ставший другом режиссера. Под звуки темпераментной испанской мелодии показан долгий ритуал облачения матадора перед боем. Костюм Давида Лисеага ослепителен и, кажется, сшит он для королевского бала, а не для кровавого боя. Он созвучен «безудержности барокко», с которой, наравне с «простотой монументальности», Эйзенштейн чувствовал внутреннюю связь. «У С. Эйзенштейна ярко выражена метафоричность внутрикадрового содержания. И проявляется это прежде всего через деталь...» [6. С. 83]. Белоснежная рубашка, жилетка, обтягивающие брюки, косичка и шапочка, широкий многометровый пояс, опоясывающий талию, роскошная куртка с

наплечниками и плащ, блестящий сложной вязью золотых и серебряных нитей, – во все элементы многосоставного тореадорского костюма Эйзенштейн «жадно вгрызался объективами несравненной кинокамеры Эдуарда Тиссэ» (цит. по: [1. С. 269]).

«Коррида – тоже преображенное мистериальное действо: битва Человека и Зверя. В Мексике, как и в Испании, языческий культ бога-быка слился с христианством. Корриды стали посвящать Мадонне и святым. Графика Э<йзенштейна> выразила сложную гамму его чувств: иронию к культу матадора, сарказм в отношении толстой “махи на балконе”, преклонение перед отвагой рискующего жизнью торео. Все это отразилось в кадрах новеллы “Фиеста”» [4].

Действие новеллы «Магей» разворачивается в эпоху правления диктатора Порфирио Диаса и передает атмосферу социальной напряженности в преддверии Мексиканской революции 1910–1917 гг. Эйзенштейн вышел к остросоциальной теме классовых столкновений и народной борьбы. Хотя в первоначальном либретто фильма эта новелла следовала второй, в экранной версии фильма она заняла третье место, так как этот эпизод должен был предшествовать «Солдадаре» и стать мостиком, соединяющим угнетенную Мексику и Мексику революционную.

Новелла игровая и документальная одновременно. Г. Александров вспоминал: «Почти месяц прожили мы в хасиенде на мексиканском высокогорном плато под Тетлапайяком. Хозяин хасиенды (нас рекомендовали ему как знаменитых людей, приехавших из Америки) – настоящий плантатор. Задуманная киноновелла снималась в достовернейшей обстановке. Хозяин, его родственники, гости, слуги, не замечая подвоха, с удовольствием снимались по нашей просьбе» [2. С. 162].

Здесь есть сюжет, развивающийся по всем законам драматургии с четко выделенными экспозицией, завязкой, развитием действия, кульминацией и финалом. Эта композиция соответствует общей для ранних картин Эйзенштейна схеме: «Нарастание протеста, экспозиция гнева – первая фаза; взрыв и штурм – кульминация; итог борьбы – победа или временное, с надеждой на будущее, поражение» [7. С. 105]. Как и в ранних фильмах «Стачка», «Броненосец “Потемкин”» «Октябрь», в «Магее» конфликт сталкивает не столько отдельных людей, сколько массы угнетаемых и угнетателей, Свет и Тьму.

Габриэль Ледесма, мексиканский искусствовед и художественный критик, живший на хасиенде в это время, оставил свои воспоминания о съемках Эйзенштейна. «Тетлапайак, где приготавливали известный индейский напиток “пульке”, привлек тогда внимание тем, что здесь снимался фильм, которого с нетерпением ждал весь мир. Большой дом хасиенды стоял среди бескрайних кактусовых полей. В доме – просторные спальни, чудесные внутренние дворики с колоссальными навесами для посуды. Именно здесь в 1931 году один из самых известных кинорежиссеров, Сергей Михайлович Эйзенштейн, приступил к съемке второго эпизода своего фильма» [8. С. 286]. Ледесма пишет, что роль главной героини Марии сыграла непрофессиональная актриса – его знакомая, сельская учительница Исабель Вильясенор, которую привлекло «сознание важности создаваемого произведения для родной Мексики» [8. С. 287].

Типажи помещика и его гостей поданы весьма прямолинейно. При помощи гротескных деталей (черные усы, полосатые штаны, мухи, свиньи, стекающая с усов пульке) режиссер вызывает у зрителей отвращение к этим персонажам. Такой способ показа отрицательных героев кинорежиссер применял и в более ранних фильмах: «В изображении буржуазии Эйзенштейн вложил все свое презрение, отвращение и гадливость, зловещий гротеск! Ожиревшие, апоплексические туши, низколобые лица, наглость хозяев жизни» [7. С. 104]. Совсем иначе показаны угнетаемые – пеоны, Мария и Себастьян. Белые свободные сарапе пеонов контрастируют с черными тесными одеждами плантатора и его гостей. Контрасты белого и черного принизывают весь фильм и несут символическую окраску.

Жестокость помещика вызывает бунт небольшой группы пеонов, который был зверски подавлен. Здесь Эйзенштейн применил известный «монтаж аттракционов» – метод шокирующего воздействия на зрителя. Треугольник фигур Себастьяна и двух его друзей вызывает в памяти образы Христа и казненных с ним разбойников. В конце новеллы доминирует крупный план, приближающий к зрителю глаза мексиканцев. Горячие взгляды предвещают будущее восстание. Но изобразить революцию Эйзенштейну не удалось, как лаконично поясняет Александров, по финансовым причинам. В январе 1932 г. после угрожающей телеграммы Сталина и последующего за ней решения Синклера съемки были прекращены. Содержание четвертой,

неснятой новеллы «Солдадера» Александров излагает конспективно, сопровождая рассказ лишь фотографиями эпохи Мексиканской революции 1910 г. В заключительной новелле главная героиня, солдадера, «солдатская женка», должна была стать олицетворением мексиканского народа, стремящегося к освобождению.

Завершает фильм Эйзенштейна–Александрова эпилог, посвященный мексиканскому Дню мертвых. Как мы помним, для режиссера это и был первый посыл его мексиканской эпопеи. «В столице Мексики 2 ноября двумя камерами по заранее продуманному плану снимался поразивший нас своей парадоксальностью “День смерти” – день веселого панибратства со смертью, день пожирания сахарных черепов, пляски скелетов-марионеток и танцовщиц в простынях с намалеванными скелетами, день салютов и фейерверков, торжественных богослужений, винопития прямо на улице. У древних ацтеков культивировалось такое непривычное для нас отношение к смерти. Советские кинематографисты были ошеломлены и восхищены. Новое, в сущности, мудрое отношение к смерти!» [2. С. 162].

Эпилог перекликается с Прологом, изображающим торжество смерти среди древних пирамид ацтеков и майя. Он завершает эту тему, но с более жизнеутверждающим акцентом. На мексиканском Дне мертвых звучит веселая музыка, на кладбищах идет пир, переходящий в бурный карнавал с масками и танцами. Череп становится доминирующей эмблемой смерти, он присутствует почти в каждом кадре: на масках, шоколадных гробиках, в сахарных фигурках и пр. «Само же отношение к диалектике жизни и смерти, философское отношение к собственно смерти прекрасно отражено в... знаменитых калаверас, столь типичных и понятных для современных мексиканцев» [9. С. 50]. Далее Эйзенштейн заставляет героев сорвать маски, чтобы показать смерть «социально обреченного класса» и жизненную силу нового поколения. Заканчивается картина кадром, на котором мы видим живое сияющее лицо ребенка. (Заметим, что образный и тематический ряд Эпилога в целом соответствует тому изложению финала, который содержится в послесловии Эйзенштейна 1947 г. к либретто фильма 1931 г. [10. С. 45–452]).

Эйзенштейн, излагая свою концепцию фильма, подчеркивал значимость именно такого финала. «Если первым посылом к поездке в

Мексика была именно “День мертвых”, то не удивительно, что последнее слово о Мексике – заключение фильма – нашло свое образное воплощение именно из круга тем того же “Дня мертвых”. Тем более, что тема жизни и смерти, предельно выраженная в игре живого лица и черепа, – сквозная, основная, базисная тема фильма в целом» [11. С. 148]. Итак, для режиссера это фильм не про мексиканскую экзотику, а про жизнь, смерть и бессмертие. Вспоминая европейские макабрические сюжеты в «Danse macabre» Сен-Санса и «Плясках смерти» Г. Гольбейна Младшего, автор фильма акцентирует уникальность мексиканского отношения к смерти. Если европейские «пляски смерти» напоминали о тщетности земной жизни и всевластии смерти, то мексиканский День мертвых знаменует презрительную насмешку над ней. «Культом смерти древних ацтеков и майя, среди недвижной вечности камней начинается фильм, чтобы закончиться презрительной васададой, той особой формой мексиканской иронии, способной в сарказме своем казнить самый образ смерти во имя неизбежно из него рождающихся гейзеров жизни» [11. С. 149].

Нам никогда не суждено узнать, каким был бы фильм о Мексике в эйзенштейновской версии. Но неосуществленный замысел гениального режиссера оживил на экране благодаря колоссальной работе Григория Александрова и его творческой группы. В этой версии фильм сохранил верность первоначальной концепции, эпическую грандиозность задач и пластическое совершенство кадров. Он неизбежно немало утратил, но сумел передать зрителям главное – искреннюю любовь Эйзенштейна к Мексике.

Список источников

1. «Чудесная реальность» Мексики в русском зеркале: из века шестнадцатого в век двадцать первый. М. : Рудомино, 2008. 356 с.
2. Александров Г.В. Кинооткрытие Мексики // Александров Г.В. Эпоха и кино. 2-е изд., доп. М. : Политиздат, 1983. С. 154–180.
3. Каретникова И.А. Мексиканские рисунки Эйзенштейна // «Чудесная реальность» Мексики в русском зеркале: из века шестнадцатого в век двадцать первый. М. : Рудомино, 2008. С. 289–291.
4. Румянцева-Клейман В. В Доме Мастера. Мир Сергея Эйзенштейна. М. : Белый город, 2018. 368 с. URL: <https://kinoart.ru/texts/eisenstein-mexico>
5. Эйзенштейн С.М. Que viva Mexico! // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения : в 6 т. М. : Искусство, 1971. Т. 6. С. 105–129.

6. Елисеева Е.А. Визуальные метафоры в фильмах Сергея Эйзенштейна (20-е гг. XX в.) // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. № 2 (26). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnye-metafory-v-filmah-sergeya-eyzenshteyna-20-e-gg-hh-v>

7. Зоркая Н.М. Черно-белые, с красным флагом двадцатые // Зоркая Н.М. История советского кино. СПб. : Алетейя, 2005. С. 75–133.

8. Ледесма Г. Тайна удивительного искусства Эйзенштейна // «Чудесная реальность» Мексики в русском зеркале: из века шестнадцатого в век двадцать первый. М. : Рудомино, 2008. С. 286–288.

9. Баглай В.Е. Голос коренных народов в современном кинематографе и на телевидении Мексики: уроки для России? // Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. Т. 9, № 5/1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/golos-korennyh-narodov-v-sovremenном-kinematografe-i-na-televidenii-meksiki-uroki-dlya-rossii>

10. Эйзенштейн С.М. Que viva Mexico! (послесловие к либретто фильма) // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения : в 6 т. М. : Искусство, 1971. Т. 6. С. 446–452.

11. Эйзенштейн С.М. «День мертвых» в Мексике // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения : в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 1. С. 148–153.

References

1. Burmistrova, L.M. (ed.) (2008) *“Chudesnaya real'nost'” Meksiki v russkom zerkale: iz veka shestnadsatogo v vek dvadtsat' pervyy* [The “Wonderful Reality” of Mexico in the Russian Mirror: from the Sixteenth Century to the Twenty-First Century]. Moscow: Rudomino.

2. Aleksandrov, G.V. (1983) *Epokha i kino* [Era and Cinema]. 2nd ed. Moscow: Politizdat. pp. 154–180.

3. Karetnikova, I.A. (2008) Meksikanskije risunki Eyzenshteyna [Mexican Drawings by Eisenstein]. In: Burmistrova, L.M. (ed.) *“Chudesnaya real'nost'” Meksiki v russkom zerkale: iz veka shestnadsatogo v vek dvadtsat' pervyy* [The “Wonderful Reality” of Mexico in the Russian Mirror: from the Sixteenth Century to the Twenty-First Century]. Moscow: Rudomino. pp. 289–291.

4. Rumyantseva-Kleyman, V. (2018) *V Dome Mastera. Mir Sergeya Eyzenshteyna* [In the Master's House. The World of Sergei Eisenstein]. Moscow: Belyy gorod. [Online] Available from: <https://kinoart.ru/texts/eisenstein-mexico>

5. Eisenstein, S.M. (1971) Que viva Mexico!. In: *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t.* [Selected works: in 6 volumes]. Vol. 6. Moscow: Iskusstvo. pp. 105–129.

6. Eliseeva, E.A. (2011) Vizual'nye metafory v fil'makh Sergeya Eyzenshteyna (20-e gg. XX v.) [Visual metaphors in the films of Sergei Eisenstein (1920s)]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv.* 2 (26). [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnye-metafory-v-filmah-sergeya-eyzenshteyna-20-e-gg-hh-v>

7. Zorkaya, N.M. (2005) *Istoriya sovetskogo kino* [History of Soviet cinema]. St. Petersburg: Aleteyya. pp. 75–133.

8. Ledesma, G. (2008) *Tayna udivitel'nogo iskusstva Eyzenshteyna* [The Secret of Eisenstein's Amazing Art]. In: Burmistrova, L.M. (ed.) *"Chudesnaya real'nost'" Meksiki v russkom zerkale: iz veka shestnadsatogo v vek dvadtsat' pervyy* ["The Wonderful Reality" of Mexico in the Russian Mirror: from the Sixteenth Century to the Twenty-First Century]. Moscow: Rudomino. pp. 286–288.

9. Baglay, V.E. (2017) *Golos korennykh narodov v sovremennom kinematografe i na televidenii Meksiki: uroki dlya Rossii?* [The Voice of Indigenous Peoples in Contemporary Cinema and Television of Mexico: Lessons for Russia?]. *Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl'*. 9 (5/1). [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/golos-korenykh-narodov-v-sovremennom-kinematografe-i-na-televidenii-meksiki-uroki-dlya-rossii>

10. Eisenstein, S.M. (1971) *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t.* [Selected Works: in 6 volumes]. Vol. 6. Moscow: Iskusstvo. pp. 446–452.

11. Eisenstein, S.M. (1964) *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t.* [Selected Works: in 6 volumes]. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo. pp. 148–153.

Информация об авторе:

Сухих Е.В. – канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка, литературы и документных коммуникаций Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского (Омск, Россия). E-mail: e.v.belikova@bk.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

E.V. Sukhikh, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: e.v.belikova@bk.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 11.10.2024.

The article was accepted for publication 11.10.2024.

Научная статья

УДК 82.161.1+78.071.1

doi: 10.17223/24099554/22/15

«Все они говорят об одном»: Рахманинов глазами литераторов

Аида Геннадьевна Разумовская

Псковский государственный университет, Псков, Россия, aida1@list.ru

Аннотация. Впервые рассматривается образ С.В. Рахманинова в мемуарных, дневниковых, эпистолярных заметках писателей, знавших его в дореволюционный период (И. Бунин, Н. Телешов, М. Шагинян, К. Бальмонт) и в эмиграции (М. Алданов, В. Муромцева-Бунина, Г. Кузнецова, Л. Зуров, И. Северянин). Складывается многогранный «портрет» музыканта с трагическим мировосприятием, простотой и величием души. Статья дополняет представления о русской культуре первой трети XX в., о судьбе и творческих исканиях ее ведущих мастеров.

Ключевые слова: С.В. Рахманинов, М.С. Шагинян, И.А. Бунин, М.А. Алданов, культура русской эмиграции, образ творца

Для цитирования: Разумовская А.Г. «Все они говорят об одном»: Рахманинов глазами литераторов // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 262–284. doi: 10.17223/24099554/22/15

Original article

doi: 10.17223/24099554/22/15

“They all speak about the same”: Rachmaninoff in the eyes of writers

Aida G. Razumovskaya

Pskov State University, Pskov, Russian Federation, aida1@list.ru

Abstract. For the first time the image of Sergey Rachmaninoff, an outstanding composer, pianist and conductor, depicted in memoirs and diary entries,

epistolary notes of his contemporary writers, is considered. Famous for his great love for literature, Rachmaninoff knew many people personally or by correspondence. Some, observing the virtuoso musician from the outside (Nikolai Teleshov, Konstantin Balmont, Aleksandr Kuprin, Igor Severyanin), saw him as a rare responsive and selfless personality (“a man shone by God”, according to Kuprin’s definition). Marietta Shaginian, based on meetings and epistolary friendship with Rachmaninoff in 1912–1917, emphasized this “toiler’s” kindness, modesty, and high demands to himself. She caught Rachmaninoff’s soul kinship to Anton Chekhov (in particular, his rejection of abstract philosophizing), revealed the composer’s interest in lyrics, contributed to his philological immersion in the world of Pushkin’s poetry. Others, based on communication in exile, felt the restraint and reticence of Rachmaninoff’s nature in his external simplicity, politeness and benevolence. Ivan Bunin, noting the romantic enthusiasm and subtlety of the young Rachmaninoff, in his mature years shrewdly guessed his inner tragedy. The mutual attraction of Bunin and Rachmaninoff, the closeness of their tastes and disagreements are evidenced by the diary entries of Vera Muromtseva-Bunina and Galina Kuznetsova in 1926 and 1930. The dispute, key in the history of the relationship between the two outstanding contemporaries and recorded by literary gifted witnesses, is illustrative. It reveals not only the writer’s piety towards Leo Tolstoy and the composer’s piety towards Chekhov, but also the character of Rachmaninoff: he appears as a vulnerable, sensitive, delicate person who evaluates other people’s talent, despite any authority. For all the worldview and aesthetic differences between the two persons (as the top phenomena of culture in the 19th century), contemporaries (in particular, Mark Aldanov) emphasized the inherent organicity of both of them to the world of Russian life. In the memoirs of Leonid Zurov, a representative of the younger generation of emigration, Rachmaninoff’s image, which absorbed the shock of the revolution, longing for his native place, tired of emigration, is inseparable from the fate of Russia. From the kaleidoscope of writers’ living testimonies, a multifaceted “portrait” of the great and tragic soul of Sergey Rachmaninoff, a person with “a broad nobility of heart” (Shaginian) is created. This image is also remarkable for characterizing the quest of the Russian intelligentsia in exile, with its painful reflections on art and the nature of creativity, on the personality of the artist in a “dehumanized era” (Severyanin), on the fate of the Motherland.

Keywords: S.V. Rachmaninoff, M.S. Shaginian, I.A. Bunin, M.A. Aldanov, culture of Russian emigration, image of creator

For citation: Razumovskaya, A.G. (2024) “They all speak about the same”: Rachmaninoff in the eyes of writers. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 22. pp. 262–284. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/22/15

В последние десятилетия музыкальное наследие Сергея Васильевича Рахманинова (1873–1943), представляющее «до определенных пределов “сфинксом” – явлением знакомым, но непознанным» [1. С. 6],

переживает «второе рождение» в музыковедческой среде [2]. Личность, судьба и творчество выдающегося композитора, пианиста и дирижера раскрываются поклонникам его таланта благодаря посвященной ему биографической [3], мемуарной [4, 5], художественной литературе [6, 7]. Но особую ценность представляют живые свидетельства о Рахманинове, оставленные литераторами, с кем он был лично знаком, отличаясь большой любовью к литературе. Анализ целостного «портрета», складывающегося из мозаики писательских зарисовок о прославленном музыканте, является целью настоящей статьи.

Образ молодого Рахманинова запечатлел писатель Н.Д. Телешов, организатор знаменитого московского литературного кружка «Среда». Вспоминая об одном из незабываемых вечеров общества «Любителей искусств» в 1904 г., он описал «необыкновенный концерт» двух гениев – Шаляпина и Рахманинова: «Шаляпин поджигал Рахманинова, а Рахманинов задорил Шаляпина. И эти два великана, увлекая один другого, буквально творили чудеса. Это было уже не пение и не музыка в общепринятом значении – это был какой-то припадок вдохновения двух крупнейших артистов» [4. Т. 2. С. 37–38]. Общее восхищение музыкальным дуэтом Телешов передает ярко и непосредственно, несмотря на большую временную дистанцию («Записки писателя» опубликованы в 1948 г.): «Как сейчас вижу эту большую комнату, освещенную только одной висячей лампой над столом, за которым сидят наши товарищи и все глядят в одну сторону, туда, где за пианино видна черная спина Рахманинова и его гладкий стриженный затылок. Локти его быстро двигаются, тонкие длинные пальцы ударяют по клавишам. А у стены, лицом к нам, – высокая стройная фигура Шаляпина» [4. Т. 2. С. 38]. Нельзя, однако, не заметить, что, называя Рахманинова «выдающимся и любимым композитором», отмечая его умение «прекрасно импровизировать», исполнять «чудесные экспромты» [4. Т. 2. С. 38], Телешов все же изображает Рахманинова немного в тени вдохновенного Шаляпина, который, по словам мемуариста, «никогда и нигде не был так обаятелен и прекрасен, как в этот вечер» [4. Т. 2. С. 37]¹.

¹ Об этом выступлении вспоминал и И.А. Бунин в очерке «Его памяти (Шаляпин)» (1938).

Подробные воспоминания о Рахманинове оставила М.С. Шагинян (1955), выросшая в музыкальной среде и музыкально образованная. Давая оценку его роли в русской культуре, писательница замечала: «Музыка Рахманинова, развившаяся в русле русской национальной классики, лиризмом своим смыкалась с Чайковским, но ей присуща была своя особая, холерическая мужественность, которую мы, подыскивая подходящие слова, звали “смуглой краской рахманиновской”» [4. Т. 2. С. 97]. Если Телешов увидел Рахманинова глазами стороннего зрителя и слушателя, то Шагинян стремилась раскрыть внутреннюю жизнь и характер композитора, основываясь на личных взаимоотношениях с ним в 1912–1917 гг., когда он уже находился «в зените славы». Замечателен нарисованный Шагинян портрет композитора: «Несмотря на его “западноевропейскую” внешность, крайнюю подтянутость, застегнутость, даже высокомерие, усугубленное очень высоким ростом, заставлявшим его глядеть на собеседника сверху вниз, мы всегда чувствовали в нем русского, насквозь русского человека. Стройный, гладко остриженный и выбритый, Рахманинов не обманывал молодежь ни своей внешней сдержанностью, ни холодом очень красивого, породистого лица, ни насмешливостью, всегда присущей ему; мы угадывали по каким-то неуловимым черточкам, по внезапной сутулинке его плеч, по взгляду, брошенному в залу, по... даже и не сказать по каким признакам (острые глаза молодежи высматривают все в человеке и сквозь человека), – мы угадывали, что ему тяжело, что он устал, не знает, как и что дальше» [4. Т. 2. С. 100–101]. Глубоко сочувствуя Рахманинову, пережившему «трагический неуспех Первой симфонии», мемуаристка уже на склоне лет высказала предположение, что «молодой Рахманинов в этой вещи поставил перед собой проблему новаторства, но не органически, не силясь выразить в ней голос своего времени, его стремлений и поисков выхода, а лишь подавшись внешнему “веянию” времени, требовавшего новизны. Это не тот Рахманинов, который вошел в историю музыки! Но как хотелось бы – из любви к его дорогой памяти – быть неправой в этом...» [4. Т. 2. С. 101–102]. Музыковедение нашего времени причисляет Первую симфонию к шедеврам композитора и оценивает ее как «предзнаменование будущих художественных открытий» [8. С. 76], как «своеобразную колыбель его авторского стиля среднего и позднего периодов творчества» [9. С. 45].

Зато Второй фортепианный концерт Рахманинова производил в слушателях, по свидетельству Шагинян, «освежающую разрядку» [4. Т. 2. С. 102]. Для ее поколения это была «повесть в звуках об историческом перепутье, о чеховском безвольном интеллигенте, который тоскует по действию, по определенности и не умеет найти исхода внутренним силам. Впрочем, исход во Втором концерте есть, он в великой, сердечной человечности, в той любви к прекрасному в человеке, которая и движет борьбой за лучшую жизнь для него» [4. Т. 2. С. 102]. Так, ощущая «душевный мрак» Рахманинова, юная поклонница решила поддержать кумира от лица московской молодежи, результатом чего стала их «дружба в письмах».

В этих письмах Рахманинов предстает человеком, не страдающим сомнением и манией величия. К примеру, отзывавшись на статью Шагинян, опубликованную в «Трудах и днях», он скромно писал ей 12 ноября 1912 г.: «Благодарю Вас за Вашу статью. В ней много интересного и меткого: и метко там именно то, на что Вы сами указываете в своем письме ко мне. Однако в конечном результате Вы оказались не правы: подытожив содержание статьи, мой “вес” оказался преувеличенным. На самом деле я вешу легче (и с каждым днем все более хуждею)» [4. Т. 2. С. 110, 482–483]. В посланиях «милрой Re» (как именовал ее Рахманинов) проявляются также его доброта и мягкий юмор.

Будучи близко знакомой с семьей Н.К. Метнера и тоже высоко ставя его как композитора, Шагинян нередко проводит параллель между двумя замечательными личностями. Она с пиететом сообщает, что «разговоры дома у Метнеров всегда бывали особенные <...>: начинались с конкретного повода в искусстве или в науке, а потом углублялись во всякие философские рассуждения и осмысливания. <...> Для того, чтобы вести их, надо было быть в курсе тех книг, о которых спорили; тех музыкантов и писателей, которых “открывали для себя”; тех сложных, специальных тем, которые волновали узкие круги людей, словом, нужно было “образование”, понимавшееся под определенным углом зрения. Даже тому, кто это образование имел, вступать сразу и свободно в такое море философии было трудновато и немного конфузно; к таким разговорам, как к альпийской высоте, дыхание приучалось исподволь» [4. Т. 2. С. 116–117]. Сергей Васильевич, напротив, «терпеть не мог отвлеченностей, стыдился их так, как

люди стыдятся интимностей, и даже краснел от них (а краснел он удивительно весь, вплоть до шеи и до кожи под остриженными бобриком волосами, розовея каким-то бледно-розовым румянцем). Вещи относительно. То, что за столом у Метнеров звучало гетеанской мудростью и делалось ключом ко всему длинному творческому дню, – за столом у Рахманиновых, наверно, назвали бы насмешливым словом “вумные разговоры”, – и оно сразу полиняло бы, увяло и заглохло. Этим словечком “вумный” Сергей Васильевич мстил за отвлеченности, в которых он не мог найти ни вкуса, ни толку. <...> У Метнеров создалось впечатление, что Рахманинов – немножко обыватель. Он и сам часто называл себя так, даже в письмах ко мне. Но на самом деле он был только глубоко целомудрен, и это качество я ценила в нем больше всех остальных. Он был целомудрен в духовной области, в области мыслей и идей. В этом отношении, как мне кажется, он был похож на Чехова, который тоже прикрывал свое целомудрие в высказывании и выслушивании больших философских идей словечком “вумный”» [4. Т. 2. С. 117–118]. Здесь Шагинян проницательно отметила душевную родственность Рахманинова Чехову в неприятии высокопарного философствования.

Мемуаристка обстоятельно фиксирует различия двух музыкантов и в исполнительской манере, и в восприятии новаторской музыки. Особенно показателен эпизод с оценкой симфонической поэмы Рахманинова «Колокола», в которой Метнера, со слов Шагинян, поразила только «красота, настоящее излияние красоты» [4. Т. 2. С. 125]. Несмотря на внимание к отзыву уважаемого мастера, писательница признается в захваченности музыкой Рахманинова: «Свое, новое было опять и в большой утверждающей силе стремительного рахманиновского ритма, и в рахманиновском “смуглом” оркестровом колорите, лишенном сентиментальности, и во внезапной раздольной широте мелодии, вводящей русский зимне-деревенский “пейзаж с саями” и колокольчиками» [4. Т. 2. С. 126].

Будучи одним из «текстмейстеров» Рахманинова, Шагинян знакомила его с произведениями символистов В. Брюсова, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, А. Блока и классических поэтов XIX в. – Ф. Тютчева, А. Фета, А. Майкова, особое место отводя А. Пушкину, «мелос которого неисчерпаем для музыкантов» [4. Т. 2. С. 120]. «Понимать всю

музыкальность стихов Пушкина научил нас с сестрой <...> поэт Владислав Ходасевич. Он любил захаживать к “этим гофманским сестрам в берлогу”, как он говаривал про нас, <...> – и, усевшись на табуретке, замечательно читал нам Пушкина» [4. Т. 2. С. 120]. Вслед этим разговорам Шагинян тонко анализирует в письме к Рахманинову пушкинскую «Музу», «рассказав, как медленно и последовательно вступают у Пушкина в строй семь стволов пастушьей “цевницы семистольной”, как музыка, разрастаясь, становится все более ликующей и как муза, “радуя меня наградою случайной”, сама берет из рук ученика свирель, и все заканчивается классическим дифирамбом, когда “тростник был напоен божественным дыханием”...Рахманинов написал романс на этот текст и посвятил его мне»¹ [4. Т. 2. С. 120–121]. Беседы о пушкинской поэзии, сопровождавшиеся тонким филологическим анализом, Шагинян воспроизвела в рассказе «Стихотворение» (1915), почтительно передав Сергею Васильевичу роль «открывателя тайн», а сама выступила в образе его дочери Руси [10].

В воспоминаниях Шагинян Рахманинов предстает бесконечно требовательным к себе композитором и музыкантом-виртуозом. Она, в частности, пересказывает поразивший ее разговор с исполнителем, только что вызвавшим у слушателей неистовый восторг: «...войдя к нему в артистическую, мы увидели по лицу Рахманинова, что сам он в ужасном состоянии: закусил губу, зол, желт. Не успели мы раскрыть рот, чтобы его поздравить, как он начал жаловаться: <...> “Разве вы не заметили, что я точку упустил? Точка у меня сползла, понимаете!” Потом он мне рассказал, что для него каждая исполняемая вещь – это построение с кульминационной точкой. И надо так размерять всю массу звуков, давать глубину и силу звука в такой частоте и постепенности, чтобы эта вершинная точка, в обладание которой музыкант должен войти как бы с величайшей естественностью, хотя на самом деле она величайшее искусство, чтобы эта точка зазвучала и засверкала так, как если бы упала лента на финише скачек или лопнуло стекло от удара. Эта кульминация, в зависимости от самой вещи, может быть и в конце ее, и в середине, может быть громкой или тихой, но исполнитель должен уметь подойти к ней с абсолютным расчетом,

¹ На пушкинское стихотворение «Муза» и Н.К. Метнер создал романс, посвятив его М. Шагинян.

абсолютной точностью, потому что если она сползет, то рассыплется все построение, вещь делается рыхлой и клочковатой и донесет до слушателя не то, что должна донести. Рахманинов прибавил: “Это не только я, но и Шаляпин то же переживает. Один раз на его концерте публика бесновалась от восторга, а он за кулисами волосы на себе рвал, потому что точка сползла”» [4. Т. 2. С. 156]. «Великий труженик» Рахманинов, пишет Шагинян, «и перед пустой залой, если он сел за рояль, должен создать, сотворить вещь, дать ее абсолютно, сгореть в ней и быть после игры выжатым лимоном, бледным до серой испарины, истощенным до изнеможения, молча полулежащим в антракте. Кроме внутренней творческой подготовки к исполнению, он всегда готовился к нему технически, играл несколько часов в сутки обязательно, куда бы ни ехал и где бы ни был» [4. Т. 2. С. 157].

Образ композитора после отъезда из России запечатлен писателями-эмигрантами. Несмотря на успешность концертной деятельности и мировую славу, Рахманинов осознает свою принадлежность к «больным, умученным и уходящим» [11. С. 419] и неустанно помогает многим соотечественникам, в том числе – литераторам. К.Д. Бальмонт в 1922 г., благодаря за финансовую поддержку, писал Рахманинову: «С юных дней своих я люблю Вас как высокого художника музыкальных звуков. Помню первые Ваши выступления в Москве, помню впервые исполненный очаровательный Ваш “Островок”, потом многократные гроздьи ослепительных звуков, рассыпанные чаровническими Вашими пальцами, и перекличку “Колокольчиков и колоколов”, и многое еще другое, что идет от души к душе, от художника к художнику. И вот этот добрый поступок дошел до меня как живой Ваш голос из-за моря, как блистательное сочетание звуков, льющихся из-под творческой руки» [11. С. 399–400]. В другом письме (1925 г.) Бальмонт вновь благодарит за «благое движение сердца» и признается: «Пока пишу к Вам, я душой в Москве, в переполненной зале, и упоительно рассыпают Ваши неопибающиеся пальцы алмазный дождь хрустальных созвучий» [11. С. 404–405]. В восприятии короля ассонансов и аллитераций, каким являлся поэт-символист, Рахманинов предстает исполнителем-виртуозом, композитором-волшебником, чей громадный звуковой арсенал выразился в симфонической поэме «Колокола», созданной на основе стихотворения Э. По в пере-

воде Бальмонта (1913), а до этого вызвал восторг романсом «Островок», написанным на стихотворение П.Б. Шелли, также переведенном Бальмонтом (1896). Одновременно Бальмонту дорогá сердечная отзывчивость и доброта музыканта. Бескорыстное дружеское внимание со стороны Рахманинова ценил и А.И. Куприн: «Ваша забота была для меня как крепкое рукопожатие во всю ширь Атлантического океана» [11. С. 408]. Взволнованный неожиданной помощью Рахманинова [11. С. 406], эгофутурист Игорь Северянин, склонный к поэтическим изыскам, посвятил ему классический прозрачный стихотворение «Все они говорят об одном...» (1927):

Соловьи монастырского сада,
Как и все на Земле соловьи,
Говорят, что одна есть отрада,
И что эта отрада – в любви...
И цветы монастырского луга
С лаской, свойственной только цветам,
Говорят, что одна есть заслуга:
Прикоснуться к любимым устам...
Монастырского леса озера,
Переполненные голубым,
Говорят, нет лазурнее взора,
Как у тех, кто влюблен и любим... [12. С. 64].

Лирическая настроенность стихотворения сродни музыке Рахманинова, недаром еще в 1916 г. он создал романс «Маргаритки» на стихи поэта. В адресованном композитору стихотворении образы соловьев и цветов просты и даже банальны, но чувства автора возвышенны, наивны и свежи. Северянин воспекает чистоту и высоту любви, выражая, как и в письмах, признательность светлой душе «собрата» по искусству [11. С. 418–421].

Но особенно значимым является отражение образа Рахманинова в мемуарных и дневниковых заметках И.А. Бунина и его ближайшего окружения. Их личные и творческие контакты длились с 1900 г. с перерывами на протяжении десятилетий [13, 14], наиболее продолжительным общение было в конце 1920 – начале 1930-х гг. Поводом для сближения двух талантов стала литература, о чем Бунин впоследствии вспоминал:

При моей первой встрече с ним в Ялте произошло между нами нечто подобное тому, что бывало только в романтические годы молодости Герцена, Тургенева, когда люди могли проводить целые ночи в разговорах о прекрасном, вечном, о высоком искусстве.

Впоследствии, до его последнего отъезда в Америку, встречались мы с ним от времени до времени очень дружески, но все же не так, как в ту встречу, когда, проговорив чуть не всю ночь на берегу моря, он обнял меня и сказал: «Будем друзьями навсегда!»

Уж очень различны были наши жизненные пути, судьба все разъединяла нас, встречи наши были всегда случайны, чаще всего недолги, и была, мне кажется, вообще большая сдержанность в характере моего высокого друга.

А в ту ночь мы были еще молоды, были далеки от сдержанности, как-то внезапно сблизилась чуть не с первых слов, которыми обменялись в большом обществе, собравшемся, уже не помню почему, на веселый ужин в лучшей ялтинской гостинице «Россия». Мы за ужином сидели рядом, пили шампанское «Абрау-Дюрсо», потом вышли на террасу, продолжая разговор о том падении прозы и поэзии, что совершалось в то время в русской литературе, незаметно спустились во двор гостиницы, потом на набережную, ушли на мол, — было уже поздно, нигде не было ни души, — сели на какие-то канаты, дыша их дегтярным запахом и той какой-то совсем особой свежестью, что присуща только черноморской воде, и говорили, говорили все горячей и радостнее уже о том чудесном, что вспоминалось нам из Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Майкова...

Тут он взволнованно, медленно стал читать то стихотворение Майкова, на которое он, может быть, уже написал тогда или только мечтал написать музыку:

Я в гроте ждал тебя в урочный час.
Но день померк: главой качая сонной,
Заснули тополи, умолкли гальционы:
Напрасно!.. Месяц встал, серебрился и угас;
Редела ночь; любовница Кефала,
Облокотясь на рдяные врата
Младого дня, из кос своих роняла
Златые зерна перлов и опала
На синие долины и леса... [15].

Несмотря на давность события, Бунин ярко (вплоть до упоминания запахов) изобразил первую встречу с молодым Рахманиновым, отметив его романтическую восторженность, искренний дружеский порыв, тонкость натуры. Вместе с тем чуткий и немногословный Бунин пишет о сдержанности, замкнутости своего «высокого друга» в зрелые годы, намекая на его внутреннюю трагедию.

Различие мироощущений двух конгениальных личностей отражают созданные Рахманиновым в сентябре 1906 г. два драматических романа на стихи Бунина – «Ночь печальна» («Ночь печальна, как мечты мои...», 1900) и «Я опять одинок» («Как светла, как нарядна весна!», 1899). Бунинские произведения отличает «радость бытия», страстный порыв к счастью, но и предрешенность одиночества. В музыке Рахманинова звучат одиночество, невозможность счастья, примирение с судьбой и скорбь. Справедлив вывод музыковедов: «личность Бунина проявляется в мотивах печали и одиночества, личность Рахманинова раскрывается палитрой мотивов, подчеркивающих трагическое мироощущение» [13. С. 406].

Об отношении Рахманинова к Бунину известно со слов младшей дочери композитора Татьяны Сергеевны: «Он, по-моему, прекрасно относился, очень любил Ивана Алексеевича, <...> любил его стихотворения, рассказы, говорил, что Иван Алексеевич все по-особенному слышит, рассказывал даже, как он поправил какое-то слово, когда отец читал, и научил его, как его произносить нужно, – и о внутренней музыкальности его стихов говорил, и о том, как Иван Алексеевич читал вслух» [16. С. 543]. Из этого рассказа следует, что Бунин выступал в некотором роде мэтром Рахманинова в вопросах литературы, к мнению которого композитор с вниманием прислушивался. Любопытно, что, вспоминая страстную любовь отца к чтению стихов, Т.С. Конюс неожиданно припомнила «синие долины»:

Я помню, про какие-то долины отец рассказывал. Тогда Иван Алексеевич не то что поправил, а громко закричал: «Что вы! долины!»

– А ехали они на извозчике, в санях. Отец цитировал и ошибся.

– Где это было?

– Подумайте, Леонид Федорович, – ответила Татьяна Сергеевна, – это было в Москве» [15. С. 547].

Смысл этого фрагмента не понятен вне контекста очерка Бунина: по всей видимости, спустя годы оба друга вспоминали стихотворение А. Майкова, сблизившее их ялтинским вечером и ставшее для них тайным языком, своего рода шифром двух творческих душ.

Возродившееся уже во Франции общение обнаружило и взаимное притяжение, близость вкусов, и разногласия двух выдающихся современников. Об этом оставила подробные свидетельства В.Н. Бунина,

записавшая в дневнике 12 сентября 1926 г.: «В шестом часу приехал Рахманинов. Посидел около часу. Он с семьей в Канн. Большая вилла, своя машина, на которой они приехали из Германии. Он очень мне понравился. Очень прост и приятен. <...> По-видимому, к Яну относится очень хорошо. <...> Рахманинов пришел без шапки, в коричневой фуфайке, парусиновых туфлях. Забыл портсигар» [17. С. 131]. Она отметила приятное впечатление от знакомства, простоту в общении, одежду гостя, его некоторую рассеянность, но главное – проницательно оценила сердечное отношение к своему мужу. Простота и доброжелательность Рахманинова и его близких подчеркнуты и в других ее записях 1926 и 1930 гг.: «...он, как всегда, прост, мил и благодетен» [17. С. 184], «от всей семьи осталось необыкновенно приятное и легкое впечатление» [17. С. 132]. «Рахманиновскую теплоту и простоту» отмечала и М. Шагинян [4. Т. 2. С.119].

Особенно интересным и важным является воспроизведение (со всей точностью, свойственной Вере Николаевне) основного смысла бесед, в которых отражаются расхождения в отношении к Чехову и Толстому. Так, 24 сентября 1926 г. она пишет:

Вспоминаю обед у Рахманиновых. <...> Трогательное отношение к Чехову. Все просил Яна порыться в памяти и рассказать об Антоне Павловиче. Ян кое-что рассказал. – Рахманинов <...> очень заразительно смеялся. Рассказал, что, когда он еще был совершенно неизвестным, он в Ялте аккомпанировал Шаляпину. Чехов сидел в ложе. В антракте он подошел к нему и сказал: «А знаете, вы будете большим музыкантом».

– Я сначала не понял и удивленно посмотрел на него, – продолжал Сергей Васильевич, – а он прибавил: «У вас очень значительное лицо». – Вы понимаете, что тогда значили для меня слова Чехова. А музыки Антон Павлович не понимал. Он предлагал мне потом написать что-то к «Черному монаху».

Толстого Рахманинов не любит. <...> Ян старается показать всю трагедию Льва Николаевича, но мне кажется, его слова до Рахманинова не дошли» [17. С. 132].

Дружеские встречи продолжились летом 1930 г. 2 августа Бунина записывает: «А дома нас ждали гости – Рахманиновы, приехавшие на неделю сюда в своей машине. Он был в отличном сером костюме и новой шляпе. <...> В Рахманинове чувствуется порода и та простота, что была присуща нашим барам. <...> Опять Рахманинов говорил,

чтобы Ян писал о Чехове. Возмущался Цетлиным: «Теперь модно поругивать Чехова» [17. С. 183–184]. Поэтесса Г.Н. Кузнецова в своем дневнике 3 августа 1930 г. также отметила респектабельность Рахманинова, приехавшего с дочерью на великолепном темно-синем автомобиле: «Одеты оба были с той дорожкой очевидностью богатства, которая доступна очень немногим. Рахманинов еще раз поразил меня сходством в лице (особенно где-то вокруг глаз) с Керенским. Галстук, костюм, шляпа, кожа рук – все у него было чистейшее, особенно вымытое, выдающееся» [18. С. 155]. Как и супруга Бунина, она свидетельствует о пиетете Рахманинова перед Чеховым: «Разговор был разбитый и малозначительный. Рахманинов, между прочим, все настаивал на том, что И.А. должен непременно написать книгу о Чехове, перед которым он сам, видимо, преклонялся. Был любезен, прост, интересовался тем, что пишет Зуров, что я, как и кто работает и, вообще, как мы живем» [18. С. 155]. Наблюдательная Кузнецова подчеркнула воспитанность Рахманинова, его внимание к собеседникам, нежную любовь к дочери. Примечательно, что, сопоставляя Рахманинова с Буниным, она отдает предпочтение последнему: «Во время обеда я часто смотрела на него и на И.А. и сравнивала их обоих – известно ведь, что они очень похожи, – сравнивала также и их судьбу. Да, похожи, но И.А. весь суше, изящнее, легче, меньше, и кожа у него тоньше, и черты лица правильнее» [18. С. 156–157]. Немаловажно, что эта запись сделана в период, когда Кузнецова переживает «частичную эмансипацию» от Бунина, утверждая свою свободу и одновременно испытывая неловкость перед ним [19. С. 576]. Она отмечает внешний аристократизм Бунина и не скрывает своей симпатии к нему.

В записи от 5 августа 1930 г. Кузнецова зафиксировала другую встречу с композитором, который и в необычной обстановке вел себя исключительно просто и доброжелательно:

Вчера обедали на песке под лодкой с Алдановым и Рахманиновыми. Был настоящий песчаный смерч, так что нам ничего не оставалось, как забраться в это сравнительно тихое место и расположиться там. «Босаяцкий обед», по выражению И.А., вышел оригинальным. Котлеты, помидоры, сыр и фрукты были с песком, и на всех было только четыре стакана. Рахманиновы подъехали тогда, когда все было разложено; у них были с собой бутерброды с ветчиной и бутылка «Виши». И.А. представил Алданова и Рахманинова друг другу. <...>

Рахманинов был с ним исключительно любезен, даже пригласил к концу вечера его к себе в Рамбуйе гостить, уверяя, что ему там будет очень удобно тихо писать, так как он сам очень много работает.

На другой день все мы были приглашены к Алданову в Juan les Pins завтракать. (На прощание он успел шепнуть мне: «Привезите непременно фотографический аппарат, не забудете?») [18. С. 157]¹.

Так в круг общения Рахманинова попадает новый литератор – М.А. Алданов, друживший с И. Буниным, разделявший с ним любовь к Л.Н. Толстому. Отзвуком личных встреч с гениальным музыкантом стала философская повесть «Десятая симфония» (1931), посвященная С.В. Рахманинову. Произведение отражает «философию случая» писателя и его раздумья о творчестве, о тайне гения [20]: «Бетховен загадка. Разве в этом изумительном творении не детские приемы? Эта переключка тем! Одна тема божественнее другой, но в том, что их поочередно предлагают и отвергают, в этой словесной ссылке на Шиллера есть что-то наивное и беспомощное. Если хотите, только волосок отделяет это от безвкусыя. И все-таки он величайший художник всех времен – царь того искусства, которое умнее всех мудрецов и философов в мире... И пессимизм его не от сознания, не от житейских бед, даже не от глухоты. Бетховен одержимый. Он сам создает вокруг себя атмосферу муки и потом сам себя утешает как может... На предельных высотах искусства нужны добровольные мученики: разве в нормальном состоянии можно создать такое произведение?» [21. С. 501–502]. Знаменательна предугаданная историческим романистом параллель Рахманинов – Бетховен, которая сегодня распространена в музыкальном мире на том основании, что оба композитора, выйдя в своем творчестве за пределы воспитавшего их стиля, оказались родственны не современной им, а последующей эпохе – «эпохе музыкального интеллектуализма и “новой вещности”» [1. С. 6].

¹ Фотография этой встречи в Жуан-ле-Пен на Лазурном берегу опубликована в газете: Иллюстрированная Россия. 1930. № 36 (277). 30 авг. С. 6. О снимке иронично отозвался А.В. Амфитеатров в письме Бунину 10 сентября 1930 г.: «В газетах вижу Ваши портреты с Алдановым и Рахманиновым. Изящный М.А. Алд<анов> на сих photographиях почему-то похож вышел на морского разбойника, Вы на тень своей собственной тени, а Рахм<анинов> на Мефистофеля после лютой холерины» [19. Т. 2. С. 766].

Пожалуй, ключевым в истории отношений Бунина с Рахманиновым является разговор, переданный Верой Николаевной о встрече Рахманинова в пору творческого кризиса с Львом Толстым на вечере 9 января 1900 г. в московском доме писателя. После исполнения Шалляпиным романса Рахманинова «Судьба» на слова Апухтина, написанного под впечатлением Пятой симфонии Бетховена, Толстой остался недоволен. «Я, конечно, понял, что ему не понравилось, и стал от него убегать, надеясь уклониться от разговора. Но он меня словил, и стал бранить, сказал, что не понравилось, прескверные слова. Стал упрекать за повторяющийся лейтмотив. Я сказал, что это мотив Бетховена. Он обрушился на Бетховена. А Софья Андреевна, видя, что он горячо о чем-то говорит, все сзади подходила и говорила: “Л.Н. вредно волноваться, не спорьте с ним”. А какой спор, когда он ругается! Потом, в конце вечера, он подошел ко мне и сказал: “Вы не обижайтесь на меня. Я старик, а вы – молодой человек”. Тут я ответил ему даже грубо: “Что ж обижаться мне, если Вы и Бетховена не признаете”. <...> Ян старался оправдать Л.Н. Сергей Вас. до сих пор заде» [17. С. 185]. Продолжение рассказа об этом разговоре – в записи 6 августа: «Я так больше и не был у Толстого, а теперь побежал бы. Очень он меня тогда огорчил. А утешил Чехов, сказав, что, может быть, просто у Толстого в этот день было несварение желудка, вот он и кинулся» [17. С. 185–186].

Кузнецова также передает рассказ Рахманинова о тяжелом диалоге с Толстым:

До тех пор мечтал о Толстом, как о счастье, а тут все как рукой сняло! И не тем он меня поразил, что Бетховен ему не понравился или что я играл плохо, а тем, что он, такой как он был, мог обойтись так с молодым начинающим, впадшим в отчаяние, которого привели к нему для утешения, так жестоко! <...>

Теперь бы побежал к нему, да некуда...

– Вот, Сергей Васильевич, этим последним вы себе приговор изрекли! – сказал И.А. – С начинающими молодыми жестокость необходима. Выживает – значит, годен, если нет – туда и дорога.

– Нет, И. А., я с вами совершенно не согласен, – сказал Рахманинов. – Если ко мне придет молодой человек и будет спрашивать моего совета, да еще не в моем, а в чужом искусстве, и я буду видеть, что мое мнение для него важно – я лучше солгу, но не позволю себе быть бесчеловечным.

Поднялся спор. И.А. защищал Толстого, говорил, что он думает о нем «давно, лет сорок пять» и что нельзя судить его по нашим обычным меркам, что музыку он понимал, если, умирая, мог сказать: «Единственное, чего жаль – так это музыки!» Рахманинов, напротив, утверждал, что музыке он понимал плохо, что в Крейцеровой сонате, например, нет того, что он в ней находит, а что сам он Крейцерову сонату не любит и никогда не играет» [18. С. 159].

Как видим, Кузнецова обнажает суть разногласий писателя и композитора не только в оценке характера Толстого, но и в отношении к творческой личности: Бунин придерживается толстовской прямоты и требовательности, Рахманинов – сторонник понимания и поддержки молодых талантов. В этом споре Рахманинов предстает ранимым, чутким, деликатным человеком.

И все же как минимум один урок классика композитор усвоил, о чем свидетельствуют записи обеих мемуаристок. Бунина пишет со слов Рахманинова: «Он мне сказал, что работает ежедневно от 7 до 12 ч. дня. »Иначе нельзя. Да и не думайте, что мне всегда это приятно, иногда очень не нравится, и трудно писать»» [17. С. 185]. О том же рассказывает Кузнецова:

В конце разговора он спросил меня: «А вы работаете?» Я сказала, что сейчас нет, что у нас «каникулы», что у меня сравнительно недавно вышла книга. «Как недавно? Это уже когда было! – воскликнул он. – Я ведь знаю, когда ваша книжка вышла. Надо работать каждый день!»

Между прочим, он рассказал, что за столом у Толстого он ему сказал: «Я в себе сомневаюсь, боюсь, что у меня таланта мало...». На это Толстой ответил: «Об этом никогда не надо думать. Это ничего. Вы думаете, у меня никогда не бывает сомнений? Наша работа вовсе не удовольствие... Просто работайте...» <...>

Простились очень дружелюбно. <...> Рахманинов, задержав мою руку, сказал, прощаясь: «Ну, работайте же, работайте... Смотрите...» [18. С. 159].

Несмотря на причиненную ему боль, Рахманинов признавал авторитет великого художника, следовал его заветам и передавал эти заветы другим.

Зафиксированный литературно одаренными свидетельницами спор Рахманинова с Буниным помогает выявить их точки взаимного притяжения, но и обнажает мировоззренческие и эстетические расхождения.

Тем не менее в июле 1937 г. Бунин во время поездки в Швейцарию, видимо, был у Рахманиновых (хотя письма этого периода неизвестны) [22. С. 370]. А дальше – боль от потери друга 29 марта 1943 г. выплеснулась в признании писателя, переданном Буниной: «...все застилает смерть Рахманинова» [17. С. 358].

М. Алданов откликнулся на трагическое событие воспоминаниями:

Позволю себе лишь сказать несколько слов о выдающемся, обаятельном человеке. Я знал его много лет, хотя и не близко. Встречался с ним на Ривьере, в Париже, на даче в Клэрфонтэн, в последние годы его жизни в Нью-Йорке. Многие считали его холодным человеком. Он, действительно, никак не был «душой на распашку» и к этому не стремился; но был он человеком добрым, благожелательным и отзывчивым. Иногда Рахманинов бывал совершенно очарователен.

Помню встречу Нового Года у его дочери Ирины Сергеевны Волконской. Друзья и сверстники внуки Сергея Васильевича танцевали – под снисходительным взглядом Фокина, ныне тоже покойного. Сам Рахманинов исполнял обязанности тапера – и очень охотно, сияя радостью, играл вальсы для молодежи. Помню обед на Ривьере, в Жуан-ле-Пэн, лет двадцать тому назад, блестящий рассказ Сергея Васильевича о музыкальной и артистической Москве, его спор с Буниным. Помню беседы с ним в его нью-йоркской квартире на Уэст-Энд Авеню, его воспоминания о встрече с Толстым, о Чайковском, о Рубинштейне, о Чехове, просившем его написать музыку на сюжет «Черного монаха»...

Он очень много читал, всем решительно интересовался. Любимым писателем его был Чехов, к которому он относился с благоговением и как к человеку. Чехов – Рахманинов, – сочетание этих двух имен напрашивается само собою. В музыке он выше всех ставил Бетховена, Вагнера, Чайковского. Музыкальная культура его была всеобъемлющей [5. С. 28–29].

Алданов, как и Бунин (уподобивший знакомство с Рахманиновым тому, что было свойственно «романтическим годам молодости Герцена, Тургенева» [14. С. 377]), говорит о принадлежности Рахманинова девятнадцатому столетию, «явлению исключительному», в понятие которого входят «органичность, широта, приволье той жизни, ее чистота на вершинах» (курсив авт. – А.Р.). «Слава пришла к нему в двадцатом, однако благодаря тому, за счет того, что ему дало девятнадцатое, – по-настоящему единственное цивилизованное столетие в истории мира. Той *органичности*, которая была в нем, которая есть в

Бунине, больше в России, боюсь, никогда не будет» [5. С. 30] (курсив авт. – *А.Р.*). Алданов отмечает главное, что сближало Рахманинова с Буниным, – органичность их талантов миру русской жизни. Подобно Бунину, композитор воссоздавал Россию во всей полноте и жизненности, вот почему, считает Алданов, «Россия не могла ни забыть, ни разлюбить Рахманинова. Он ее прославил, она прославляет его» [5. С. 31].

В сентябре 1959 г. в гостеприимном Сенаре на берегу Люцернского озера [23] гостила В.Н. Бунина, отметив в письме красоту и поэтичность усадьбы [19. С. 481]. В декабре 1960 г. вместе с ней гостил у дочери композитора Л.Ф. Зуров. Не раз бывая в швейцарской усадьбе Рахманиновых, он оставил о хозяевах Сенара самые проникновенные воспоминания.

Принадлежа к младшему поколению «семьи» Буниных, Зуров больше общался с Т.С. Конюс, чем с самим композитором¹. Именно памяти младшей дочери Рахманинова посвятил он свои воспоминания, опубликованные в 1962 г.:

Никогда не забуду, как однажды в тихий вечер Сергей Васильевич, с бесконечно усталыми и печальными глазами, рассказывал о своей молодости, о встречах с Антоном Павловичем Чеховым, которого он всю жизнь любил не только как художника, но и как человека.

Татьяна Сергеевна стояла за его стулом, молча слушала, положив на плечо отца руку. Помню, как он, медленно повернув голову к ней, благодарно погладил лежавшую на его плече руку. В этом было столько нескрываемой нежности и любви. И какой радостью засияли глаза Татьяны Сергеевны.

Этой любовью был освещен мирный вечер, та печальная, спокойная беседа о Шаляпине, о рыбной ловле с Чеховым, о русской природе.

А Сергей Васильевич тогда был уже предельно утомлен, все движения его были замедленны.

Я смотрел на его как бы тронутое пеплом лицо, на коротко подстриженные волосы и думал, до чего умные, печальные и усталые глаза у Сергея Васильевича.

<...> Печально покачивая головой, неторопливо он вставлял половину сигареты в темный мундштук. Во всем было спокойствие, простота. Ни одного лишнего движения. Он никогда не играл, всегда был сам собою.

¹ По мнению В.Н. Буниной, высказанному в переписке (1932), Зуров понравился Рахманинову [22. С. 618].

Он рассказывал и о боях в Москве во время октябрьской революции, когда маленькую Таню пришлось закрыть в ванной комнате, чтобы она не бегала по квартире. На улице шла стрельба, с Ходынки подвезли артиллерию. Подойдя к окну, Сергей Васильевич увидел, как упал перебежавший улицу юнкер.

– Я смотрел на него и, ничего еще не понимая, думал, что вот-вот он поднимется, встанет, побежит дальше. Я смотрел, а время проходило, он продолжал лежать. Он был убит на моих глазах» [16. С. 531–532].

Зурову запомнилось именно то, что проецировалось на его собственные переживания: потрясенность событиями революции, тоску по родным людям, усталость от эмиграции.

В его воспоминаниях судьба Рахманинова предстала неотрывной от судьбы России, ее суровых испытаний:

Потом наступили поистине страшные времена. Война, захват немцами Парижа. Рахманиновы были в Америке.<...> Россия была залита кровью. Привезенные немцами во Францию русские военнопленные, как древние рабы, работали не только на побережье Атлантического океана, но и на юге, в городе, где голодали Бунины. В Грассе мы видели русские телеги, дуги, новгородских, захваченных в плен русских коней. Душа была охвачена страхом за Россию, за участь всего мира.

В это время за океаном скончался Сергей Васильевич [16. С. 533].

Зуров описывает, как трепетно Татьяна Сергеевна «оберегала все отцовское» [16. С. 536] после его смерти; не оставляет без внимания работу М.В. Добужинского в парижском доме Рахманиновых, изображающую «изумительный Псков в снегах с Троицким собором на скалистом холме, тревожным небом, черными, похожими на галок, ларьками на рыбном базаре» [16. С. 535]. Будучи уроженцем Псковской земли, Л. Зуров хранил ее в своем сердце, как хранил свою любовь к утраченной России Рахманинов. Вплоть до ее запахов: «Отец любил все явления земли, – тихо сказала Татьяна Сергеевна, – цветы, деревья или если дымом пахло, и все хорошее ему напоминало Россию, и часто, хваля что-то, он говорил: “как в России”. <...>

– Запах деревенский, – потом сказала она, – вот что он любил. Деревенскую жизнь. Все это далеко, далеко. Давно, давно прошло безвозвратно» [16. С. 546–547].

С.В. Рахманинов в общении с литераторами предстал не только как выдающийся композитор и пианист-виртуоз, но и как «человек, осиянный богом» (А. Куприн) [11. С. 408]. Писатели и поэты создали многогранный образ великой и трагической души, личности с «широким благородством сердца» (М. Шагинян) [4. Т. 2. С. 148]. Этот образ примечателен и для характеристики исканий русской интеллигенции, находящейся в эмиграции, с ее мучительными размышлениями об искусстве и природе творчества, о личности художника в обездушенную эпоху (И. Северянин) [11. С. 420], о судьбе России.

Список источников

1. *Ляхович А.В.* Символика в поздних произведениях Рахманинова. Тамбов : Изд-во Р.В. Першина, 2013. 184 с.
2. С.В. Рахманинов и мировая культура : материалы V международной научно-практической конференции 15–16 мая 2013 г. Ивановка : РИО МУРИ, 2014. 294 с.
3. *Федякин С.Р.* Рахманинов. М. : Молодая гвардия, 2014. 480 с.
4. Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. 5-е изд., доп. М. : Музыка, 1988. Т. 1. 525 с.; Т. 2. 666 с.
5. Памяти Рахманинова. Нью-Йорк : Изд. С.А. Сатиной, 1946. 217 с.
6. *Борисов Л.И.* Щедрый рыцарь. Цветы и слезы: повести о С.В. Рахманинове. Л. : Детская лит., 1964. 204 с.
7. *Крым А.И.* Сергей Рахманинов. Благословение. Повесть о композиторе. М. : Детская литература, 2021. 64 с.
8. *Топилин Д.И.* С.В. Рахманинов – гармония Запада и Востока // *Opera musicologica*. 2021. Т. 13, № 3. С. 74–94.
9. *Мерзлов А.Н.* Первая симфония ор 13 Сергея Рахманинова: последствия творческого кризиса // *Проблемы музыкальной науки*. 2021. № 1. С. 38–47.
10. *Гаспаров М.Л.* Стихотворение Пушкина и «Стихотворение» М. Шагинян // *Классицизм и модернизм : сб. статей*. Тарту, 1994. С. 84–94.
11. Сергей Васильевич Рахманинов. Литературное наследие : в 3 т. М. : Всес. изд-во «Советский композитор», 1980. Т. 3. 574 с.
12. *Северянин И.* Сочинения : в 5 т. СПб. : LOGOS, 1996. Т. 4. 592 с.
13. *Антипина Е.С., Прохоренкова С.А.* И.А. Бунин и С.В. Рахманинов: к вопросу о моделировании творческой языковой личности и ее картины мира // *Преподаватель XXI век*. 2022. № 1, ч. 2. С. 396–410.
14. *Симонов Г.Н., Ковалева-Огороднова Л.Л.* Бунин и Рахманинов: Биографический экскурс. М. : Русский путь, 2006.
15. *Бунин И.А.* Рахманинов // Бунин И.А. Собрание сочинений : в 9 т. М. : Художественная литература, 1967. Т. 9.

16. Зуров Л.Ф. Воспоминания // Зуров Л.Ф. Обитель. Повести, рассказы, очерки, воспоминания. М. : Паломникъ, 1999. С. 530–547.
17. Бунин И.А., Бунина В.Н. Устами Буниных. Дневники : в 2 т. М. : Посев, 2005. Т. 2. 432 с.
18. Кузнецова Г.Н. Грасский дневник. СПб. : Издательский дом «Мир», 2009. 496 с.
19. «...Когда переписываются близкие люди»: Письма И.А. Бунина, В.Н. Буниной, Л.Ф. Зурова к Г.Н. Кузнецовой и М.А. Степун 1934–1961 гг. М. : Русский путь, 2014. 714 с.
20. Богданова О.В., Орлова Ю.А. Тема творчества и «Код гения» в повести М.А. Алданова «Десятая симфония» // Вестник славянских культур. 2016. Т. 41, № 3. С. 97–104.
21. Алданов М. Сочинения : в 6 кн. М. : Новости, 1995. Кн. 4. 656 с.
22. Бунин И.А. Новые материалы и исследования : в 4 кн. М. : ИМЛИ РАН, 2019. Кн. 1. 1184 с.
23. Дмитриева Е.Е. Между тамбовской Ивановкой и американскими виллами на Гудзоне: швейцарское имение Сенар С.В. Рахманинова // Дмитриева Е.Е. Литературные замки Европы и русский «усадебный текст» на изломе веков (1880–1930-е годы). М. : ИМЛИ РАН, 2020. С. 172–200.

References

1. Lyakhovich, A.V. (2013) *Simvolika v pozdnikh proizvedeniyakh Rakhmaninova* [Symbolism in Rachmaninoff's late works]. Tambov: Izd-vo R.V. Pershina.
2. Vanovskaya, I.N. (ed.) (2014) *S.V. Rakhmaninov i mirovaya kul'tura* [S.V. Rachmaninoff and World Culture]. Proceedings of the V International Conference. 15–16 May 2013. Ivanovka: RIO MURI.
3. Fedyakin, S.R. (2014) *Rakhmaninov* [Rachmaninoff]. Moscow: Molodaya gvardiya.
4. Apetyan, Z.A. (ed.) (1988) *Vospominaniya o Rakhmaninove: v 2 t.* [Memories of Rachmaninoff: in 2 volumes]. 5th ed. Moscow: Muzyka.
5. Dobuzhinskiy, M.V. (ed.) (1946) *Pamyati Rakhmaninova* [In Memory of Rachmaninoff]. New York: izd. S.A. Satinoy.
6. Borisov, L.I. (1964) *Shchedryy rytsar'. Tsvety i slezy: povesti o S.V. Rakhmaninove* [Generous Knight. Flowers and Tears: Stories about S.V. Rachmaninoff]. Leningrad: Detskaya lit.
7. Krym, A.I. (2021) *Sergey Rakhmaninov. Blagoslovenie. Povest' o kompozitore* [Sergey Rachmaninoff. Blessing. A Story about the Composer]. Moscow: Detskaya literatura.
8. Topilin, D.I. (2021) S.V. Rakhmaninov – garmoniya Zapada i Vostoka [S.V. Rachmaninoff - Harmony of West and East]. *Opera musicologica*. 13 (3). pp. 74–94.
9. Merzlov, A.N. (2021) Pervaya simfoniya or 13 Sergeya Rakhmaninova: posledstviya tvorcheskogo krizisa [The First Symphony Op. 13 by Sergey

- Rachmaninoff: Consequences of the Creative Crisis]. *Problemy muzykal'noy nauki*. 1. pp. 38–47.
10. Gasparov, M.L. (1994) Stikhotvorenie Pushkina i “Stikhotvorenie” M. Shaginyan [Pushkin’s Poem and M. Shaginyan’s “Poem”]. In: Abramets, I.V> (ed.) *Klassitsizm i modernizm: Sb. statey* [Classicism and Modernism: Collection of Articles]. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus. pp. 84–94.
11. Rachmaninoff, S.V. (1980). *Literaturnoe nasledie: v 3 t.* [Literary Heritage: in 3 volumes]. Vol. 3. Moscow: Vseross. izd-vo “Sovetskiy kompozitor”.
12. Severyanin, I. (1996) *Sochineniya: v 5 t.* [Works: in 5 volumes]. Vol. 4. St. Petersburg: LOGOS.
13. Antipina, E.S. & Prokhorenkova, S.A. (2022) I.A. Bunin i S.V. Rakhmaninov: k voprosu o modelirovanii tvorcheskoy yazykovoy lichnosti i ee kartiny mira [I.A. Bunin and S.V. Rachmaninoff: on Modeling the Creative Language Personality and Its Picture of the World]. *Prepodavatel' XXI vek*. 1 (2). pp. 396–410.
14. Simonov, G.N. & Kovaleva-Ogorodnova, L.L. (2006) *Bunin i Rakhmaninov: Biograficheskiy ekskurs* [Bunin and Rachmaninoff: Biographical Excursion]. Moscow: Russkiy put'.
15. Bunin, I.A. (1967) *Sobranie sochineniy: v 9 t.* [Collected Works: in 9 volumes]. Vol. 9. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 377–378.
16. Zurov, L.F. (1999) *Obitel'. Povesti, rasskazy, ocherki, vospominaniya* [Dwelling. Stories, short stories, essays, memoirs]. Moscow: Palomnik". pp. 530–547.
17. Bunin, I.A. & Bunina, V.N. (2005) *Ustami Buninykh. Dnevnik: v 2 t.* [Through the Mouths of the Bunins. Diaries: in 2 volumes]. Vol. 2. Moscow: Posev.
18. Kuznetsova, G.N. (2009) *Grasskiy dnevnik* [Grass Diary]. St. Petersburg: Izdatel'skiy dom “Mir”.
19. Ponomarev, E.R. & Davis, R. (2014) “...Kogda perepisyvayutsya blizkie lyudi”: Pis'ma I.A. Bunina, V.N. Buninoy, L.F. Zurova k G.N. Kuznetsovoy i M.A. Stepun 1934–1961 gg. [“...When Close People Correspond”: Letters of I.A. Bunin, V.N. Bunina, L.F. Zurov to G.N. Kuznetsova and M.A. Stepun 1934–1961]. Moscow: Russkiy put'.
20. Bogdanova, O.V. & Orlova, Yu.A. (2016) Tema tvorchestva i “Kod geniya” v povesti M.A. Aldanova “Desyataya simfoniya” [The Theme of Creativity and the “Code of Genius” in M.A. Aldanov’s Story “The Tenth Symphony”]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*. 41 (3). pp. 97–104.
21. Aldanov, M. (1995) *Sochineniya: v 6 knigakh* [Works: in 6 books]. Book 4. Moscow: AO “Izdatel'stvo “Novosti”.
22. Bunin, I.A. (2019) *Novye materialy i issledovaniya: v 4 kn.* [New materials and research: in 4 books]. Book 1. Moscow: IWL RAS.
23. Dmitrieva, E.E. (2020) *Literaturnye zamki Evropy i russkiy “usadbenyy tekst” na izlome vekov (1880–1930-e gody)* [Literary castles of Europe and the Russian “estate text” at the turn of the century (1880s–1930s)]. Moscow: IWL RAS. pp. 172–200.

Информация об авторе:

Разумовская А.Г. — д-р филол. наук, профессор кафедры филологии, коммуникаций и русского языка как иностранного, руководитель Научно-просветительского центра русского языка и культуры имени профессора Е.А. Маймина, Псковский государственный университет (Псков, Россия). E-mail: aida1@list.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

A.G. Razumovskaya, Dr. Sci. (Philology), professor, head of the Scientific and Educational Center of Russian Language and Culture named after Professor E.A. Maimin, Pskov State University (Pskov, Russian Federation). E-mail: aida1@list.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 29.09.2024.

The article was accepted for publication 29.09.2024.

Научная статья
УДК 811.161.1'42
doi: 10.17223/24099554/22/16

Образ Наполеона Бонапарта как источник конструирования медиаобразов современных политиков (на материале российских СМИ)

Ольга Николаевна Кондратьева

Кемеровский государственный университет, Кемерово, Россия, olnik25@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются особенности использования образа Наполеона при конструировании медиаобразов современных политических лидеров. Устанавливаются политики, медиаобразы которых создаются через обращение к образу французского императора, рассматриваются приемы конструирования подобных медиаобразов, выявляются стереотипные характеристики образа Наполеона, проецируемые на политиков современности, эксплицируются транслируемые таким способом оценки их личностных и профессиональных качеств.

Ключевые слова: имагология, образ, медиаобраз, медиадискурс, дискурсивное конструирование, политики, Наполеон

Для цитирования: Кондратьева О.Н. Образ Наполеона Бонапарта как источник конструирования медиаобразов современных политиков (на материале российских СМИ) // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 285–309. doi: 10.17223/24099554/22/16

Original article

doi: 10.17223/24099554/22/16

The image of Napoleon Bonaparte as a source for constructing media images of modern politicians (based on the material of Russian media)

Olga N. Kondratyeva

Kemerovo State University, Kemerovo, Russian Federation, olnik25@mail.ru

Abstract. The article examines the features of using the image of Napoleon in constructing media images of modern political leaders. The material was Russian media texts collected and processed using the corpus method and content analysis, and interpreted using the methods of lexical-semantic, distributional and pragmatic analysis. It has been established that, in the Russian media, in terms of frequency of associations with the French emperor, the leaders are two young, ambitious politicians who are ideological opponents of Russia – French President Emmanuel Macron and Ukrainian President Vladimir Zelensky. The reason for such associations is that the topic of confrontation between Napoleon’s army during the War of 1812, significant for the Russian national consciousness, significantly contributed to the transformation of the “image of an alien” into the “image of the enemy”, which allows the Russian mass media to effectively use the image of Napoleon to characterize political opponents Russia. In addition, in the biography of the two politicians there are circumstances that allow the Russian mass media to establish analogies between them and the famous French emperor. It is demonstrated that, when projecting the image of Napoleon onto the images of the French and Ukrainian leaders in the mass media, a wide range of techniques is used, in particular, references are made to precedent onyms and toponyms associated with the biography of Bonaparte; language game techniques are used; a polyphonic effect is created when transmitting the necessary mass media meanings. The stereotypical features of the image of Napoleon, used by Russian mass media to characterize modern politicians, have been identified and described; it has been established that the most popular features are those associated with age, political ambitions and aggression towards Russia. It is shown that appeals to the image of Napoleon allow the mass media to focus attention on the most striking features of Macron and Zelensky, as well as predict the end of their political careers in the event of further confrontation with Russia and the implementation of ill-considered political projects. The axiological potential of the image of Napoleon is characterized, it is shown that, since this image acts as a “peculiar indicator of

the “greatness” of the ruler,” comparison of modern politicians with it allows the mass media to evaluate their personal and professional qualities, as well as determine their place in the political hierarchy. It is shown that the Russian mass media consistently broadcasts negative characteristics of the ideological opponents of the Russian state, regularly emphasizing the inconsistency of Macron and Zelensky with the scale of the multifaceted and vibrant personality of the French emperor, who left a deep mark on world history.

Keywords: imagology, image, media image, media discourse, discursive construction, politicians, Napoleon.

For citation: Kondratyeva, O.N. (2024) The image of Napoleon Bonaparte as a source for constructing media images of modern politicians (based on the material of Russian media). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 22. pp. 285–309. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/22/16

Введение

Междисциплинарная по своей природе имагология в качестве одного из основных исследовательских объектов рассматривает «образы “других”, “чужих” наций, стран, культур, инородных для воспринимающего субъекта. Образ “чужого” изучается в имагологии как стереотип национального сознания, то есть как устойчивое, эмоционально насыщенное, обобщенно-образное представление о “чужом”, сформировавшееся в конкретной социально-исторической среде. Из этого следует, что имагология не только раскрывает образ “чужого”, но также, в связи с процессами рецепции и оценки, характеризует и сам воспринимающий субъект, то есть отражает национальное самосознание и собственную систему ценностей» [1. С. 31], поскольку даже в образе, ставшем интернациональным достоянием, каждый народ осваивает в рамках своей лингвокультуры не все существовавшие в нем изначально характеристики.

Одним из образов «чужой» культуры, воспринятым и интерпретированным в культурных традициях разных стран, является образ французского императора Наполеона Бонапарта, имя которого в большинстве лингвокультур стало «нарицательным, означающим выдающегося в том или ином смысле человека вообще, крайнее проявление каких-либо свойств, какими бы они ни были» [2]. Образ Наполеона, являющийся универсальным символом великой личности, приобретает дополнительные смыслы и оттенки смысла в разных лингвокультурах.

Объектом рассмотрения исследователей регулярно становится образ Наполеона в исходной для него французской культуре [3–5 и др.], также исследуются особенности рецепции и интерпретации данного образа в американской, британской, германской, итальянской и русской традициях [6–10 и др.], проводятся исследования образа Наполеона в сопоставительном аспекте [11–13 и др.], что позволяет в итоге лингвистам выявить набор стереотипных характеристик, структурирующих образ Наполеона, и установить, что даже в образе интернационального характера «каждый народ воспринимает далеко не все потенциально возможные характеристики» [8. С. 114].

Рассмотрение образа французского императора осуществлялось на материале разных дискурсов – исторического [2, 14], фольклорного [15], художественного [10, 16–18], публицистического [19–21], медийного [8, 9, 11], политического [4], в процессе подобных исследований были выявлены случаи как денотативного, так и коннотативного употребления имени *Наполеон*. В первом случае антропоним используется в прямом значении, т.е. указывает непосредственно на денотат и содержит характеристику Наполеона Бонапарта, при коннотативном употреблении речь идет о личностях, обладающих определенным сходством (статус, биография, поведение и т.д.) с французским императором, то есть осуществляется проекция образа Наполеона на иных личностей.

Чаще всего названный прием применяется в медийном и политическом дискурсах, использование образа Наполеона «помогает приносить элементы сравнения с великим полководцем людей, описываемых в текстах современных СМИ, наделять их позитивными или негативными качествами, абсолютизированными в Бонапарте» [9. С. 141]. Иными словами, образ французского императора становится источником конструирования медиаобразов некоторых личностей, в первую очередь – политиков, поскольку образы военачальников и великих правителей, занимающие важное место в общественном сознании, являются одним из оптимальных источников при характеристике лиц, обладающих высоким статусом в современной политической иерархии. Тем не менее до сих пор исследований, посвященных роли образов великих политических деятелей прошлого в конструировании образов современных политиков не предпринималось, что и определяет необходимость подобного исследования.

Цель предлагаемой статьи – рассмотреть роль образа Наполеона в конструировании медиаобразов современных политиков. Поставленная цель позволяет решить ряд частных задач: 1) установить список современных политиков, медиаобраз которых конструируется через обращение к образу легендарного французского императора; 2) рассмотреть приемы конструирования медиаобразов политиков; 3) выявить стереотипные черты политиков, актуализируемые посредством отсылки к образу Наполеона; 4) эксплицировать транслируемые подобным образом оценки современных политических лидеров; 5) выявить специфику в процессах адаптации образа Наполеона на русской почве.

Материалом исследования послужили статьи в печатных и электронных российских массмедиа за период 2017–2023 гг., среди которых «Аргументы и факты», «Газета.ru», «Дни.ру», «Евразия Daily», «Известия», «Коммерсантъ», «Комсомольская правда», «Сегодня.ру», «Сноб», «РИА Новости», «Русское агентство новостей», «Украина.ру», «Царьград», «NewsFront», «Lenta.ru» «Regnum» и др. В отдельных случаях используются также текстовые версии передач телеканалов и радио (НТВ, Россия 24, Телеканал 360°, Радио «Спутник» и др.).

Источниками материала послужили: 1) полнотекстовая база данных «Polpred.com. Обзор СМИ» [22]; 2) газетный подкорпус «Национального корпуса русского языка» [23] и 3) служба автоматической обработки и систематизации новостей «Яндекс.Дзен» (ранее – «Яндекс.Новости») [24], проанализировано более 750 контекстов. Сбор языкового материала осуществлялся с применением корпусного метода, а для его описания использовались лексико-семантический, дистрибутивный и прагматический анализы, а также контент-анализ.

Результаты исследования

В процессе исследования был сформирован корпус медиатекстов, в которых образ Наполеона Бонапарта использовался для характеристики современных политических лидеров, в дальнейшем контент-анализ позволил установить, что лидируют по частотности ассоциаций с французским императором в российских СМИ два молодых амбициозных политика, выступающих идеологическими противниками России – президент Франции Эмманюэль Макрон и президент Украины Владимир Зеленский. Причины подобной проекции нам видятся в том,

что значимая для российского национального сознания тема противостояния наполеоновской армии во время войны 1812 года в значительной степени способствовала трансформации «образа чужого» в «образ врага», что и позволяет российским массмедиа эффективно использовать образ Наполеона для формирования образов политических оппонентов России. Кроме того, в биографии двух названных политиков есть обстоятельства, позволяющие российским массмедиа устанавливать аналогии между ними и французским лидером прошлого.

В частности, сравнение Э. Макрона с Наполеоном весьма логично, учитывая его национальность и занимаемую должность: *А во Франции любой Макрон – Наполеон* (Телеканал 360°. 2022); *Имперские амбиции (ведь в этой стране каждый вообразжает себя Наполеоном) позволяют Эмманюэлю Макрону мутить воду на Южном Кавказе* (Vesti. 2023); *Новый французский Наполеон – Эммануэль Макрон, президент Франции* (Царьград. 2022).

Президент Украины связан с историей Франции через свое актерское прошлое, поскольку исполнял роль французского императора в фильме «Ржевский против Наполеона», и российские массмедиа достаточно часто упоминают об этом факте: *И теперь, когда Зеленский, игравший Наполеона (в фильме 2012 года «Ржевский против Наполеона». – Примеч. ФАН), начинает строить из себя дуче (в переводе с итальянского «вождь» – титул, который носил Бенито Муссолини) (ФАН. 2020); Когда-то нынешний президент Украины Владимир Зеленский играл Наполеона в пошлой комедии о поручике Ржевском. Теперь же он примерил на себя роль властелина мира, и ему понравилось* (Pravda.Ru. 2022); *Алла Пугачева как артистка вошла в образ, да не вышла, как и главарь киевской хунты Зеленский, игравший Наполеона* (REGNUM. 2022).

Приемы сопоставления современных политиков с Наполеоном

Российские массмедиа в материалах, посвященных Эмманюэлю Макрону и Владимиру Зеленскому, достаточно часто апеллируют к образу знаменитого французского императора. На языковом уровне ассоциирование политиков с Наполеоном проявляется в использовании не только имени и фамилии французского императора (*Наполеон,*

Бонапарт), но и лексем, ассоциативно связанных с ним или его деятельностью и ставших прецедентными (*корсиканец, наполеоновские планы, наполеоновские комплексы, 18 брюмера, Ватерлоо, Бородино, Березина, Аустерлиц, остров св. Елены, остров Эльба, Кутузов, пожар Москвы* и др.): **Наполеоновские планы** – станет ли Макрон центральной фигурой в Европе? (Яндекс.Дзен. 2022); Президент Франции Эммануэль Макрон, который ратует за новые антироссийские санкции (которые теперь уже будут касаться нефти и угля), страдает очевидным **«комплексом Наполеона»** (Sputnik. 2022); Шаповалов также **сравнил главу киевского режима с Наполеоном, когда тот находился в ссылке на острове Святой Елены** и был никому не нужен (REGNUM. 2023); Если ради шутки попытаться анализировать происходящее на Украине, опираясь на опыт Французской революции, то **Зеленский у нас сейчас Наполеон после 18 брюмера** (Украина.ру. 2022); Спецоперация «Оставление Херсона»: **Почему генерал Суровикин не Кутузов, а Зеленский – не Наполеон** (Репортер. 2022); **Зеленский забыл, что у каждого Наполеона есть свое Ватерлоо** (Блокнот.ру. 2022).

Конструируя медиаобразы современных политиков, российские массмедиа достаточно часто используют приемы языковой игры, например, осуществляют контаминацию имени или фамилии современного политика с именем или фамилией французского императора: *Получится ли из Макрона **Бонапарт Макролеон**?* (InfoFront-Online. 2020); ***Наполеон Макрон**: зачем французский президент воюет со своей армией* (РИА Новости. 2017); ***Бонапарт Зеленский** и его четыре войны* (Правдинформ. 2019); ***Бонапарт Зеленский** и его украинская империя* (Украина.ру. 2019); *Но нет, умный **укро-бонапарт Зеленский**, опираясь на данные MI-6, не поведется на эту «дезинформацию»* (news.rambler.ru. 2023); *18 брюмера у него не получилось, и парламент разогнать не удалось, потому **Владимир Бонапартович**, объявив себя как бы либертарианцем (что в принципе не укладывается в подоселедцевую зону головы среднестатистического украинца), занялся державным строительством* (Фокус внимания. 2019).

При наименовании современных политиков Наполеоном российские массмедиа добавляют к имени французского императора прилагательные *новый, современный, очередной*, числительные *два, вто-*

рой, позволяющие разграничить исторический прототип и его современных последователей: У **Макрона** великая цель – он хочет объединить Европу. **Новый Бонапарт** неоднократно заявлял о необходимости создания единой европейской армии (ТВИ, 2019); **Макрон пытается стать Наполеоном 2.0** и предлагает ограбить Германию (aftershock.news. 2022); Один из них назвал **Зеленского «новым Наполеоном с Украины»** (Царьград. 2022); Президент Украины **Владимир Зеленский** планирует проводить агрессивную политику в стране, превращаясь в «очередного Наполеона» (Украина.ру. 2019).

Также для этой цели в массмедиа используются существительные и прилагательные, указывающие на территориальную и национальную принадлежность политиков-последователей Наполеона, например, *Европа и европейский* (для Э. Макрона), *Украина и украинский, бандеровский, еврейский* (для В. Зеленского): *Можно было бы смягчить курс правительства в сфере пенсионной реформы, но Макрон на это никогда не пойдет, пытаясь играть в «жесткого лидера», некоего «наполеона» современной Европы* (Военное обозрение. 2023); *Похоже, у Владимира Зеленского серьезные проблемы с психикой. Он вроде бы и хотел, но не знает, с кем вести переговоры в России. Наполеон с Украины говорит, что с Путиным ему встречаться неинтересно* (Вологда-поиск. 2023); *Владимир Зеленский – «украинский Наполеон»* (Today. 2020); *Зеленский приказал взять Горловку и вклинить между Невельским и Марьинкой. Бандеровский «бонапарт» решил окружить русское окружение* (Свободная Пресса. 2023); *Ты и так много чего сделал, деловой Наполеон украинский с еврейскими корнями* (Fightnews.info. 2023); *Но нет, умный укро-бонапарт Зеленский, опираясь на данные MI-6, не поведется на эту «дезинформацию»* (news.rambler.ru. 2023).

Для конструирования медиаобразов современных политиков российские массмедиа используют прием многоголосья (полифонии), «цитируя “голоса”, СМИ стремятся нарисовать альтернативную... реальность: в позитивном свете выставить “своих” или в негативном – “чужих”, соответственно, обращение к “голосам”, что несут высшую авторитетную установку, помогает формировать у читателя нужное... мнение» [25. С. 27–28]. В медиатекстах, посвященных Э. Макрону и В. Зеленскому, выделяются следующие «авторитетные голоса», сопоставляющие названных политиков и Наполеона:

– авторитетные российские и зарубежные политики и политологи: *Также бывший премьер сравнил поведение Макрона с Бонапартом, но не увидел в этом ничего плохого. По его мнению, новый президент занял кресло главы государства только потому, что «занимался политикой»* (Петербургский дневник. 2017); *Помимо возраста прихода к власти у Эммануэля Макрона немало других сходств с Бонапартом, уверен французский политолог и специалист по истории Наполеона Ален Дюамель. В частности, по мнению эксперта, двух французских лидеров роднит общая страсть к реформам, приверженность авторитарным методам* (smi2.ru. 2018); *Экс-советник главы Пентагона Макгрегор: Зеленский страдает наполеоновским эгоизмом и безумием* (ura.ru. 2023); *Член Совета Федерации от Крыма Сергей Цеков заявил, что у украинского лидера Владимира Зеленского развился комплекс Наполеона* (ПолитРоссия. 2022);

– зарубежные массмедиа, среди которых такие солидные издания, как, например, «Die Welt» и «Junge Welt» (Германия), «Le Figaro» (Франция), «Bloomberg», «Daily Mail» и «Washington Post» (США), «Postimees» (Эстония) и др.: *Le Figaro: французский историк обнаружил у Макрона наполеоновские черты* (russian.rt.com. 2018); *Еще недавно парижские газеты изображали Макрона новым Бонапартом, который реформирует ЕС, уговорит Трампа вести взвешенную европейскую политику и научит жизни «эту ужасную Россию» за ее поддержку...* (Ставропольский репортер. 2018); *Американское агентство Блумберг пишет, что "Макрону мало Франции" и что он "готовится бросить вызов всей Европе", однако отмечает, что задача покорения Европы – не из простых. Не без ехидства американские журналисты сравнивают Макрона с Наполеоном и предупреждают ему большие проблемы при столкновении его планов с реальностью* (inosmi.ru. 2022);

– российские и зарубежные журналисты. Указание конкретных фамилий журналистов и изданий, которые они представляют, создают эффект максимальной достоверности: *Макрон, как и Наполеон, трансформатор, реформатор, молодой, да и вообще у них много общего. Они оба геронтофилы, – сказал Эрик Брюне* (французский журналист. – О.К.) (Medialeaks, 2017); *В книге «Макрон-Бонапарт» журналист Жан-Доминик Мершэ писал, что, «как и Бонапарт, Макрон перевернул стол на политической арене Франции»*

(Политком.Ру. 2017); *Немецкий журналист Райнхард Лаутербах* в своем материале для издания *Junge Welt* сравнил украинского лидера Владимира Зеленского с «маленьким Наполеоном-2022»... (Pravda.Ru. 2022); *Журналист эстонского журнала Postimees Валерий Сайковский* пишет, что... многие называют Зеленского Наполеоном, который пытается все держать под контролем (Гласс.Ру. 2021); *Украинский журналист Вячеслав Чечило* сравнил все происходящее на Украине с Францией времен Великой Французской революции, и соответственно – *Владимира Зеленского с Наполеоном* (Украина.ру. 2022);

– медийные персоны, не имеющие отношения к политике, но являющиеся лидерами мнений в своей стране. Подобный прием российские массмедиа используют при создании медиаобраза В. Зеленского, приводя мнения его бывших коллег по кино и шоу-бизнесу, хорошо знакомых с экс-комиком: *Тогда Гаспарян назвал Владимира Зеленского маленьким Наполеоном, который будет «идти в разнос» по мере роста своих личностных комплексов* (NVL, 2022); *Странный и непредсказуемый: Оскар Кучера сравнил Зеленского с Наполеоном* (5-tv.ru. 2022); *Зеленский зачем-то примерил на себя роль Наполеона и сам поверил в нее, отметил Александр Яковлевич. Он уверен, что Зеленский просто уже не может выйти из того образа, который ему нарисовал Белый дом. Зеленский – это яркий пример актера с глубоким погружением в образ, отметил народный артист* (NVL. 2023);

– обычные граждане других стран, в первую очередь – США, Великобритании и Германии: *Британцы обозвали Макрона «маленьким Наполеоном» из-за предложений по Украине* (Национальная служба новостей. 2022); *Сначала президент США Джо Байден в кулуарах называет его «желающим стать новым де Голлем», а теперь британцы ядовито кличут Макрона «маленьким Наполеоном»...* (Радио Sputnik. 2022); *Возомнил себя «Наполеоном»: американцы подняли Макрона на смех после его слов о России. Читатели американского портала Breitbart раскритиковали высказывания президента Франции Макрона в адрес России* (Комсомольская правда. 2022); *Читатели Daily Mail назвали Макрона «маленьким Наполеоном» из-за предложений по Украине* (РИА-новости. 2022); Публи-

кация портала вызвала активный **отклик читателей в комментариях**. **«Макрон возмнил себя Наполеоном»**, – написал пользователь *FJB*. **«Макрону до смерти нужно внимание. Всем на него плевать, а граждан Франции волнует лишь то, что им может предложить Марин Ле Пен»**, – отметил Shiloh (РИА Новости, 2022); После этого в *Die Welt* **появились комментарии, в которых Зеленского назвали Наполеоном**, самой большой опасностью для человечества и призывали держаться от него подальше (Аргументы недели, 2022).

Подобный прием дает возможность российским массмедиа показать широкую палитру мнений представителей разных стран, в том числе и не вовлеченных напрямую в противостояние России и Украины, отобразить широкую палитру мнений (от экспертов в сфере политики до рядовых граждан) и позволяет в итоге избежать упреков в политической ангажированности и создать эффект общепризнанности и очевидности подобных сопоставлений.

Использование семантического потенциала образа Наполеона в конструировании медиаобразов современных политических лидеров

Сопоставляя государственных деятелей прошлого и современности, массмедиа осуществляют проекцию стереотипных характеристик образа-источника (Наполеон) в область образов-мишеней (Э. Макрон и В. Зеленский). Подобные сопоставления позволяют массмедиа «провести параллели между деятельностью, взглядами, личными качествами в чем-то сходных людей, выразить отношение автора к этим людям и оказать эмоциональное воздействие на адресата текста» [26. С. 86].

Любой образ обладает сложной структурой, его ядро составляют стереотипные признаки, апелляции к которым наиболее частотны, как правило, они являются универсальными, а периферию – менее частотные, которые чаще всего являются национально-специфичными. Конструируя образы политиков, массмедиа, исходя из идеологической повестки дня и редакционной политики, тщательно осуществляют отбор информации, высвечивая, актуализируя одни профессиональные и личностные особенности и оставляя без внимания или притеняя другие, что позволяет создать более яркий, выпуклый, но в значительной

степени стереотипный образ. В процессе исследования установлено, что при конструировании медиаобразов Э. Макрона и В. Зеленского наиболее востребованными оказались стереотипные признаки Наполеона Бонапарта, связанные с внешностью и возрастом, политическими амбициями и агрессией в отношении России.

Стереотипный признак «низкий рост». Широко распространенным является стереотип о достаточно низком росте французского императора, данной особенностью традиционно объясняют его комплексы и безграничное стремление к власти. На языковом уровне этот стереотипный признак достаточно часто актуализируется при характеристике В. Зеленского и реализуется посредством лексем *маленький, низкий, невысокий, карлик* и подобных: *Владимир Зеленский из-за своего маленького роста страдает «комплексом Наполеона», о чем свидетельствует его беспринципное нарушение Конституции Украины после клятвенных заверений строго ее придерживаться* (Политнавигатор. 2019); *Генерал СБУ: Карлик Зеленский – это Гитлер, страдающий комплексом Наполеона* (Политнавигатор. 2019).

При характеристике Э. Макрона подобные примеры встречаются значительно реже и, как правило, имеют метафорическую природу: *Эмманюэль Макрон на подставке. Колонизаторские инстинкты и комплекс Наполеона не дают покоя: пытается возвыситься над толпой* (ТВЦ. 2023).

Стереотипный признак «молодой возраст». Э. Макрон и В. Зеленский подобно Наполеону пришли к власти в достаточно молодом возрасте, что позволяет массмедиа проводить параллели между ними и французским императором. Основным языковым маркером названного признака является прилагательное *молодой*, зачастую используемое в сравнительной или превосходной степени: *Моложе только Наполеон: чего ждать от нового французского лидера* (РБК. 2017); *Американское издание Washington Post и британская газета Times делают акцент на возрасте избранного президента Франции, отмечая, что 39-летний Макрон стал «самым молодым главой Франции после Наполеона Бонапарта»* (Sputnik. 2017).

Стереотипный признак «мания величия». В общественном сознании прочно закрепились представления о гипертрофированном чувстве собственной значимости французского императора, возникшем в результате стремления преодолеть чувство неполноценности

из-за слишком низкого роста. В массмедиа языковыми маркерами данного признака являются лексемы *комплекс, синдром, мания*: *На самом деле, страдающий от «комплекса Наполеона» Макрон из кожи вон лезет, чтобы вписать свое имя в историю Франции, и претендует на лидерство, если не в мире, то, как минимум, в Европе* (Вести. 2023); *А Зеленский, он же такой человек с комплексом Наполеона, очень мелочный, очень обидчивый, очень мстительный* (Радио «Комсомольская правда». 2023); *Непримиримость, граничащую с безрассудством Зеленского многие западные политологи списывают на психологические проблемы лидера Украины. Многие уверены, у него синдром Наполеона* (NVL. 2023).

Стереотипный признак «амбициозность». Одна из основных характеристик, приписываемых Наполеону, – это непомерные амбиции, безграничное стремление к власти. Вполне логично, что подобные характеристики используются для конструирования медиаобразов политиков, достигших высоких государственных постов в молодом возрасте и продолжающих активно строить свою политическую карьеру. На языковом уровне названный стереотипный признак проявляется в использовании в массмедиа лексем *амбиции/амбициозный, власть / властный, честолюбие / честолюбивый* и подобных: *Близится символическая дата для Эммануэля Макрона – сто дней на посту главы государства. Президент невольно напрашивается на аналогию с Наполеоном Бонапартом. Молодой и амбициозный политик, расчетливый стратег, который за считанные месяцы заработал огромную популярность и с триумфом въехал в Елисейский дворец...* (МК. 2017); *Таким образом, сама логика происходящих в стране процессов подталкивает Зеленского к тому, чтобы примерить на себя роль украинского Бонапарта, превратив страну в полностью подвластную его политической воле империю* (Украина.ру. 2019).

Стереотипный признак «полководец, проигравший войну с Россией». Если для французов доминирующим является образ Наполеона-победителя, то для русской лингвокультуры характерно «преобладание характеристики Наполеона как потерпевшего поражение» [3. С. 140]. В настоящий момент этот признак приобретает особую актуальность и позволяет российским массмедиа спрогнозировать итоги специальной военной операции и репрезентируется посредством лексем *поражение, проигрыш, провал, фиаско, капитуляция,*

разгром, а также с помощью топонимов, связанных с наиболее серьезными военными неудачами французского императора и местом его ссылки: *Ватерлоо, Бородино, Березина, остров св. Елены* и подобными: *Зеленский забыл, что у каждого Наполеона есть свое Ватерлоо* (Блокнот.ру. 2022); *Украинскую армию ждет разгром, подобный катастрофе «Великой армии» Наполеона в сражении при Березине* (Политнавигатор. 2023).

Показательно, что российские массмедиа используют тему поражения Наполеона в войне с Россией не только применительно к В. Зеленскому, политика которого спровоцировала начало специальной военной операции, но и к президенту Франции, оказывающему финансовую и военную поддержку Украине: *Французы припомнили Макрону провал Наполеона после слов об Украине* (Life.ru. 2022); *Ранее читатели Le Figaro напомнили французскому лидеру Эммануэлю Макрону, поддержавшему Киев, о провале Наполеона* (Аргументы и Факты. 2023); *полвека не знал такого политического фиаско, которое постигло Макрона. Если искать исторические аналогии, то это примерно та же ситуация, которая была у Наполеона, столь самонадеянного, когда двигал свою армию на Россию, и столь позорно убежавшего, спасаясь при переправе через Березину* (Радио Sputnik. 2023).

Анализ стереотипных признаков, формирующих структуру образа Наполеона, используемых российскими массмедиа для формирования медиаобразов современных политиков, показал, что далеко не весь набор данных признаков оказался задействованным, поскольку не все они соответствуют личностным и профессиональным характеристикам Э. Макрона и В. Зеленского, а также тем задачам, которые преследуют массмедиа, формируя эти образы. Так, не востребованными оказались такие значимые для образа Наполеона стереотипные признаки, как «выдающийся государственный деятель», «блестящий военный стратег», «победитель», «герой, обладающий исключительной славой и вызывающий всеобщее восхищение», «блестящий ум» (см. подробнее в [3]), т.е. те признаки, которые транслируют положительные характеристики столь неоднозначной исторической личности, как Наполеон Бонапарт.

Использование аксиологического потенциала образа Наполеона в конструировании медиаобразов современных политических лидеров

Создаваемый в массмедиа медиаобраз политика всегда аксиологичен, поскольку «основой конструирования образа политика является оценка – положительная или отрицательная» [27. С. 43]. При конструировании медиаобразов современных политиков, ассоциируемых рядом характеристик с Наполеоном, переносу подвергаются не только стереотипные признаки исходного образа, но и его аксиологическая аура, происходит сопоставление современных персонажей с эталоном. Поскольку образ Наполеона выступает «своеобразным индикатором “величия” того или иного правителя» [28. С. 169], подобный прием позволяет массмедиа оценить личностные и профессиональные качества Э. Макрона и В. Зеленского, установить их место в политической иерархии.

Оценочность в формировании медиаобраза проявляется уже «в отборе и классификации фактов и явлений действительности, в их описании под определенным углом зрения, в специфических лингвистических средствах. Именно таким образом преобразованную информацию и потребляет читатель» [29]. В предыдущем разделе продемонстрировано, что при конструировании медиаобразов Э. Макрона и В. Зеленского происходит отбор стереотипных признаков, формирующих структуру образа «Наполеон», наиболее активно российскими массмедиа используются признаки, имеющие негативный характер. Вербальное воплощение медиаобраза политика «в русле заданного “полюса”» оценки реализуется авторами посредством использования ряда лингвистических средств, обеспечивающих доминирование заданной оценки» [27. С. 40]. Оценочный характер использования образа Наполеона при конструировании медиаобразов европейских политиков также проявляется в использовании широкого набора языковых средств.

1. **Кавычки.** Кавычки как графический способ выражения оценки оформляют противоположенное или переносное значение номинации, т.е. реализуют негативную оценку: *Можно было бы смягчить курс правительства в сфере пенсионной реформы, но Макрон на это никогда не пойдет, пытаясь играть в «жесткого лидера», некоего*

«наполеона» современной Европы (Военное обозрение. 2023); Тренер сборной России по биатлону Михаил Шашилов саркастически назвал Зеленского «Наполеоном» (РБК Спорт. 2023).

2. Прилагательное **маленький** в сочетании с именем «Наполеон» позволяет российским массмедиа указать на несоответствие европейских политиков масштабу личности французского императора: «**Маленький Наполеон**»: британцы возмутились предложениями Макрона Путину (РИА-новости. 2022); **Макрон: очень маленький Наполеон** (Четыре пера. 2022); «**Маленький Наполеон**»: Зеленскому предложили сдать после заявления о России и НАТО (Ридер Новости. 2023).

3. Суффикс **-чик-**. Применительно к Э. Макрону и В. Зеленскому регулярно используется экспрессивно и оценочно окрашенный вариант имени собственного *Наполеон* – *Наполеончик*. Названный суффикс выполняет ту же функцию, что и прилагательное *маленький*: *Зеленского назвали «маленьким Наполеончиком» после антироссийских призывов* (Regnum. 2022); *А предсказуемый Наполеончик-Зеленский просто гордостью сочился за свои «достижения в борьбе»* (Яндекс.Дзен. 2020); *Комплекс даже не Наполеона, а «Наполеончика» окончательно завоевал Зеленского* (Комсомольская правда. 2023).

4. Существительное **тень** в сочетании с именем *Наполеон* в отношении Э. Макрона и В. Зеленского используется в значении ‘малейший признак, малейшая доля чего-либо’, подобным образом подчеркивается, что современные европейские лидеры представляют собой слабое подобие французского императора: *Президент Макрон, или «Тень Наполеона»* (Еженедельник Звезда. 2022); *Поэтому Эммануэль Макрон хоть и напоминает Наполеона (и многие лепят из него Наполеона), он пока только тень Наполеона, в которой скрываются его властные кураторы. Кстати, все вышеперечисленное относится и к Владимиру Зеленскому* (Военное-обозрение. 2019).

5. Метафорические эпитеты, ассоциативно связанные со сферами-источниками «цирк» и «театр», указывающие на вторичность, подражательность современных политических лидеров, а также их несамостоятельность, непрофессиональность и демонстрирующие несерьезное отношение к ним: *Из комедийного киношного Наполеончика Владимир Зеленский уже превратился в Наполеона.*

Окончательно возомнил себя сверкающим мечом в руках Запада (Московский комсомолец. 2023); Глава Роскосмоса Дмитрий Rogozin назвал Зеленского «клоунским наполеоном»: он оказался очень обидчивым и злопамятным (Ура.ру. 2022); Зеленский считает себя Наполеоном, а на самом деле является "маленьким капралом", марионеткой США (ИА SM-News. 2023); Если Бонапарта и фон Бока манили теплые зимние квартиры в Москве, то подопечных коверного Зеленского (то же Бонапарт, но есть нюанс – смешон, до дури) ждет перепаханная лесополоса в поле или разрушенный погреб в Работино (Политнавигатор. 2023); Запад устал от собственной войны с Россией, и пытается руками Польши охладить пыл опереточного Наполеона – Зеленского (Sputnik. 2023).

6. Причастие несостоявшийся в сочетании с именем **Наполеон** при характеристике современных политиков используется в значении 'не достигший какого-либо статуса, не сумевший стать кем-либо' и акцентирует внимание на их политических неудачах и безуспешных попытках приблизиться к уровню их политического предшественника: *Мартиниканская проблема несостоявшегося Наполеона: Колониальная политика Макрона (Vesti. 2023); Пока несостоявшийся Наполеон Зеленский искусственно приковывал внимание всего мира к Бахмуту, под прикрытием которого рассчитывал с западной помощью накопить резервы для мощных контрнаступлений на нескольких направлениях, кризисная ситуация для ВСУ постепенно складывалась также под Купянском, Марьинкой, Угледаром и, что самое главное, Авдеевкой (Украина.ру. 2023).*

7. Антитеза. Данный прием демонстрирует значительный контраст между Наполеоном и его современными подражателями. Французский император предстает как гений, великая личность, в то время как находящиеся на противоположном полюсе Э. Макрон и В. Зеленский полностью лишены подобных качеств: *Наполеон, безусловно, был гением в политике и гением как военачальник. А Макрон, простите, ни то, ни другое (Телеканал 360°. 2022); Все-таки Наполеон (Первый Бонапарт, французский император во время Отечественной войны 1812 года – Примеч. ред.) был великим полководцем. А Зеленский просто наркоман (Подмосковье сегодня. 2023). 46-летний Эммануэль Жан-Мишель Фредерик Макрон, политик с манерами цивилизованного диктатора, судя по всему, действительно возомнил*

себя Наполеоном Бонапартом. Увы, от великого корсиканца нынешнего хозяина Елисейского дворца отличает мелочность, дефицит разборчивости в выборе друзей и партнеров и, главное, полное отсутствие знаменитого галльского достоинства (Наqqin. 2023).

8. **Градация.** Образ Наполеона в сознании представителей разных лингвокультур прочно ассоциируется с высшей точкой в политической карьере, соответственно, современный политик выступает как уменьшенный с течением времени вариант исходного масштабного прототипа. Кроме того, называются фигуры меньшего политического масштаба, до которых также «не дотягивают» современные лидеры – это Наполеон III и Шарль де Голль. Наиболее активно данный прием используется при характеристике Э. Макрона: *Сейчас не 1810 и не 1860 год, а Макрон не Бонапарт и даже не Наполеон III. Вес современной Франции, как и ЕС в целом, много меньше значения тогдашних империй* (Евразия Daily. 2020); *Макрон не Наполеон I и даже не на Наполеон III. Вместо всего этого французский президент занимается фигней, насилует экономику Франции и унижает свой же народ* (ИА REX. 2023); *От «нового де Голля» до «маленького Наполеона»: все недовольны Макроном* (Радио Sputnik. 2022); *Эммануэль Макрон, который, словно та обезьянка, что металась между умными и красивыми, все не мог определиться, на кого он похож: на Наполеона или де Голля, наконец сделал выбор* (Радио Sputnik. 2023).

9. **Риторические вопросы** выражают серьезный скепсис в отношении европейских политиков и их политического будущего: *Макрон – новый Наполеон?* (Военное обозрение. 2019); *Наполеоновские планы – станет ли Макрон центральной фигурой в Европе?* (Яндекс.Дзен. 2022).

10. **Отрицательные конструкции**, являющиеся по своей природе эмоционально-экспрессивными, используются для демонстрации полного несоответствия личности современных политиков их историческому предшественнику, *Вы не Наполеон, месье Макрон, не войдите с Россией* (RU-Новости. 2023); *Ассоциировал себя как лицедея со своей ролью великого и могучего противника России, нового Наполеона, если хотите. Запад показал Зеленскому, что он не Наполеон и вообще никто* (Российская газета. 2023).

Таким образом, в российских массмедиа последовательно транслируются негативные характеристики идеологических противников государства, на фоне Наполеона особенно очевидна политическая несостоятельность современных лидеров Франции и Украины.

Заключение

Образ Наполеона активно используется в российских массмедиа для конструирования медиаобразов современных политиков, лидерами среди которых в этом отношении являются Э. Макрон и В. Зеленский, что обусловлено как некоторыми фактами их биографии, так и их активной политической позицией, заключающейся в установке на конфронтацию с Россией.

Обнаруживается значительное сходство в наборе приемов и языковых средств, используемых российскими массмедиа при проецировании образа Наполеона на образы французского и украинского лидеров. Активно используются отсылки к прецедентным номинациям и ситуациям, связанным с биографией Бонапарта, задействуются приемы языковой игры, создается эффект полифонии при трансляции необходимых массмедиа смыслов. Сходство прослеживается и в наборе стереотипных характеристик универсального по своей природе образа Наполеона, проецируемых на двух политиков современности, при этом центральным является значимый для русской лингвокультуры спектр смыслов и ассоциаций, связанных поражением Наполеона и его армии в России, в целом доминирующими также являются негативно окрашенные характеристики, отражающие как личные, так и профессиональные черты политиков, являющихся идеологическими противниками российского государства.

Многочисленные отсылки к образу Наполеона позволяют российским массмедиа указать на непомерные политические амбиции французского и украинского лидеров, а также спрогнозировать возможный печальный финал их политической карьеры в случае дальнейшего противостояния с Россией и реализации необдуманных политических проектов. Также в российском медиадискурсе регулярно подчеркивается несоответствие Э. Макрона и В. Зеленского масштабу многогранной и яркой личности французского императора, оставившего глубокий след в мировой истории.

Таким образом, обращение к образу Наполеона является продуктивным и эффективным способом конструирования медиаобразов политиков современности, позволяющим не только ярче представить их наиболее типичные черты, но и обозначить политическую позицию авторов медиатекстов, привлечь внимание к историческим предпосылкам современных политических процессов, а также усилить прагматическое воздействие на потребителей медиаконтента.

Список источников

1. Папилова Е.В. Имагология как гуманитарная дисциплина // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. 2011. № 4. С. 31–40.
2. Секиринский С.С. Наполеоновский миф в России XIX – XX вв. URL: https://idd.mid.ru/informacionno-spravocnye-materialy/-/asset_publisher/WsjVi-uPpkIam/content/napoleonovskij-mif-v-rossii-xix-xx-vv-?inheritRedirect=false
3. Богоявленская Ю.В., Буженинов А.Э. Прецедентное имя «Наполеон» в исторической памяти Франции: опыт корпусного исследования // Политическая лингвистика. 2015. № 2. С. 137–143.
4. Постникова А.А. Образ Наполеона в политическом дискурсе современной Франции (на основе материалов СМИ) // Вестник Российской нации. 2015. № 3 (41). С. 110–122.
5. Сиари Ж., Шервашидзе В.В. Образ Наполеона во Франции // Слово.ру: Балтийский акцент. 2013. № 1. С. 35–46.
6. Вольский А.Л. Французский император в немецком зеркале: Наполеон Гёльдерлина и Гофмана // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. 2021. Т. 18. С. 63–87.
7. Дацишина М.В. В тени императора. Образ Наполеона в официальном дискурсе нацистской Германии. 1933–1945 гг. // Вопросы всеобщей истории. 2017. № 19. С. 27–36.
8. Нахимова Е.А. Прецедентное имя Наполеон в отечественных СМИ // Политическая лингвистика. 2007. № 23. С. 107–114.
9. Мартынюк А.Я., Сегал Н.А. Прецедентное имя Наполеон в русскоязычном медиадискурсе: семантика и особенности функционирования // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2020. № 6 (149). С. 140–143.
10. Толмачев В.М. Байрон и Наполеон: опыт интерпретации творческой биографии Байрона и поэмы «Паломничество Чайльда Гарольда» // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2018. № 6. С. 92–109.
11. Елисеева С.В. Прецедентные феномены, восходящие к французской культуре, в современной российской и американской прессе : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2010. 23 с.

12. Александрович Л.В., Безруков А.А., Козлова Г.А. Образ Наполеона в русской и западноевропейской литературе XIX века (к вопросу коммуникативного диалога) // Вестник Пятигорского государственного университета. 2022. № 4. С. 32–35. doi: 10.53531/25420747_2022_4_32
13. Капилути С.М. Образ Наполеона в русской и итальянской литературе XVIII-XIX века (на подступах к проблеме) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Филологические науки. 2021. Т. 2, № 2. С. 31–47.
14. Таньшина Н.П. Наполеон Бонапарт в исторической памяти: между мифом, брендом и легендой // Новая и новейшая история. 2019. № 3. С. 146–166. doi: 10.31857/S013038640004846-8
15. Чудинов А.В. Образ Наполеона в русском фольклоре XIX в. // Французский ежегодник. 2022. Т. 55. С. 286–296.
16. Казилина И.А. Создание мифологического образа Наполеона в романе Д.С. Мережковского «Наполеон» // Современные исследования социальных проблем. 2022. Т. 14, № 4-2. С. 117–124.
17. Подосокорский Н.Н. Религиозный аспект наполеоновского мифа в романе «Преступление и наказание»: образ «Наполеона-пророка» и мистические секты русских раскольников – почитателей Наполеона // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 89–143. doi: 10.22455/2619-0311-2022-2-89-143
18. Романова И.В. «Завоеватель! Кир! Наполеон!»: образ Наполеона в художественном мире Иосифа Бродского // Филологический класс. 2020. Т. 25, № 2. С. 58–67. doi: 10.26170/FK20-02-05
19. Готовцева А.Г. Образ Наполеона в публицистике Ф.Н. Глинки («Письма русского офицера») // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2021. № 10. С. 10–30. doi: 10.28995/2686-7249-2021-10-10-30
20. Ковалева О.А. Эволюция представлений о Наполеоне Бонапарте на страницах русской публицистики XIX века (по материалам «Вестника Европы» Н.М. Карамзина) // Ойкумена. Регионоведческие исследования. 2019. № 1 (48). С. 142–149.
21. Лобачкова М.Г. Образ Наполеона Бонапарта в русской публицистике. 1799–1815 гг. : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Самара, 2007. 29 с.
22. Polpred.com. Обзор СМИ. URL: <https://www.polpred.com/>
23. Национальный корпус русского языка. URL: <https://ruscorpora.ru/>
24. Служба автоматической обработки и систематизации новостей Яндекс.Дзен (ранее – Яндекс.Новости). URL: <https://dzen.ru/>
25. Горностаева Ю.А. Полифония «Голосов» как средство реализации манипуляции в поляризованном политическом дискурсе // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2020. № 2. С. 26–33.

26. Нахимова Е.А. Прецедентные онимы в современной российской массовой коммуникации: теория и методика когнитивно-дискурсивного исследования. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2011. 276 с.

27. Виниченко Л.Г., Петрова Е.И. Медийная презентация образа канцлера Германии Олафа Шольца в современных СМИ (на материале публикаций журнала «Spiegel») // Политическая лингвистика. 2023. № 3 (99). С. 38–46.

28. Постникова А.А. Образ Наполеона «в зеркале» политических проектов современной Франции // Запад, Восток и Россия: Вопросы всеобщей истории. Екатеринбург : Уральский гос. пед. ун-т, 2018. Вып. 20. С. 168–181.

29. Клушина Н.И. Языковые механизмы формирования оценки в СМИ // Публицистика и информация в современном обществе. М. : Факультет журналистики МГУ, 2000. С. 94–106.

References

1. Papilova, E.V. (2011) Imagologiya kak gumanitarnaya distsiplina [Imagology as a humanitarian discipline]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo humanitarnogo universiteta im. M.A. Sholokhova. Filologicheskie nauki*. 4. pp. 31–40.

2. Sekirinskiy, S.S. (n.d.) *Napoleonovskiy mif v Rossii XIX–XX vv.* [Napoleonic myth in Russia in the 19th–20th centuries]. [Online] Available from: https://idd.mid.ru/informacionno-spravocnye-materialy/-/asset_publisher/WsjViuPpk1am/content/napoleonovskij-mif-v-rossii-xix-xx-vv-?inheritRedirect=false

3. Bogoyavlenskaya, Yu.V. & Buzheninov, A.E. (2015) Pretsedentnoe imya “Napoleon” v istoricheskoy pamyati Frantsii: opyt korpusnogo issledovaniya [Precedent name “Napoleon” in the historical memory of France: an experience of a corpus study]. *Politicheskaya lingvistika*. 2. pp. 137–143.

4. Postnikova, A.A. (2015) *Obraz Napoleona v politicheskom diskurse sovremennoy Frantsii (na osnove materialov SMI)* [The Image of Napoleon in the Political Discourse of Modern France (Based on Media Materials)]. *Vestnik Rossiyskoy natsii*. 3 (41). pp. 110–122.

5. Siari, Zh. & Shervashidze, V.V. (2013) *Obraz Napoleona vo Frantsii* [The Image of Napoleon in France]. *Slovo.ru: Baltiyskiy aktsent*. 1. pp. 35–46.

6. Vol'skiy, A.L. (2021) *Frantsuzskiy imperator v nemetskom zerkale: Napoleon Gel'derlina i Gofmana* [The French Emperor in the German Mirror: Hölderlin and Hoffmann's Napoleon]. *Russkaya germanistika: Ezhegodnik Rossiyskogo soyuza germanistov*. 18. pp. 63–87.

7. Datsishina, M.V. (2017) *V teni imperatora. Obraz Napoleona v ofitsial'nom diskurse natsistskoy Germanii. 1933–1945 gg.* [In the Shadow of the Emperor. The Image of Napoleon in the Official Discourse of Nazi Germany. 1933–1945]. *Voprosy vseobshchey istorii*. 19. pp. 27–36.

8. Nakhimova, E.A. (2007) Pretsedentnoe imya Napoleon v otechestvennykh SMI [The Precedent Name Napoleon in Domestic Media]. *Politicheskaya lingvistika*. 23. pp. 107–114.

9. Martynyuk, A.Ya. & Segal, N.A. (2020) Pretsedentnoe imya Napoleon v russkoyazychnom mediadiskurse: semantika i osobennosti funktsionirovaniya [The Precedent Name Napoleon in Russian-Language Media Discourse: Semantics and Functioning Features]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 6 (149). pp. 140–143.

10. Tolmachev, V.M. (2018) Bayron i Napoleon: opyt interpretatsii tvorcheskoy biografii Bayrona i poemy “Palomnichestvo Chayl’da Garol’da” [Byron and Napoleon: an attempt to interpret Byron’s creative biography and the poem “Childe Harold’s Pilgrimage”]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya*. 6. pp. 92–109.

11. Eliseeva, S.V. (2010) *Pretsedentnye fenomeny, voskhodyashchie k frantsuzskoy kul’ture, v sovremennoy rossiyskoy i amerikanskoy presse* [Precedent phenomena dating back to French culture in the modern Russian and American press]. Abstract of Philology Cand. Diss. Yekaterinburg.

12. Aleksandrovich, L.V., Bezrukov, A.A. & Kozlova, G.A. (2022) Obraz Napoleona v russkoy i zapadnoevropeyskoy literature XIX veka (k voprosu kommunikativnogo dialoga) [The image of Napoleon in Russian and Western European literature of the 19th century (to the issue of communicative dialogue)]. *Vestnik Pyatigorskogo gosudarstvennogo universiteta*. 4. pp. 32–35. doi: 10.53531/25420747_2022_4_32

13. Kapilupi, S.M. (2021) Obraz Napoleona v russkoy i ital’yanskoy literature XVIII–XIX veka (na podstupakh k probleme) [The Image of Napoleon in Russian and Italian Literature of the 18th–19th Centuries (Approaching the Problem)]. *Vestnik Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii. Filologicheskie nauki*. 2 (2). pp. 31–47.

14. Tan’shina, N.P. (2019) Napoleon Bonaparte in Historical Memory: between Myth, Brand and Legend. *Novaya i noveyshaya istoriya*. 3. pp. 146–166. (In Russian). doi: 10.31857/S013038640004846-8

15. Chudinov, A.V. (2022) Obraz Napoleona v russkom fol’klore XIX v. [The Image of Napoleon in Russian Folklore of the 19th Century]. *Frantsuzskiy ezhegodnik*. 55. pp. 286–296.

16. Kazilina, I.A. (2022) Sozдание mifologicheskogo obraza Napoleona v romane D.S. Merezhkovskogo “Napoleon” [Creation of the mythological image of Napoleon in the novel “Napoleon” by D.S. Merezhkovsky]. *Sovremennye issledovaniya sotsial’nykh problem*. 14 (4-2). pp. 117–124.

17. Podosokorskiy, N.N. (2022) The Religious Element of the Myth of Napoleon in the Novel Crime and Punishment: The Image of “Napoleon-Prophet” and the Mystic Sects of Russian Schismatics, Worshippers of Napoleon. *Dostoevskiy i mirovaya kul’tura. Filologicheskii zhurnal*. 2 (18). pp. 89–143. (In Russian). doi: 10.22455/2619-0311-2022-2-89-143

18. Romanova, I.V. (2020) “The Conqueror! Cyrus! Napoleon!”: the Image of Napoleon in the Art World of Joseph Brodsky. *Filologicheskii klass*. 25 (2). pp. 58–67. (In Russian). doi: 10.26170/FK20-02-05

19. Gotovtseva, A.G. (2021) The Image of Napoleon in the Publicism of F.N. Glinka (“Letters of a Russian Officer”). *Vestnik Rossiyskogo gosudarstvennogo*

gumanitarnogo universiteta. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya. 10. pp. 10–30. doi: 10.28995/2686-7249-2021-10-10-30

20. Kovaleva, O.A. (2019) Evolyutsiya predstavleniy o Napoleone Bonaparte na stranitsakh russkoy publitsistiki XIX veka (po materialam “Vestnika Evropy” N.M. Karamzina) [Evolution of ideas about Napoleon Bonaparte in Russian journalism of the 19th century (based on the materials of the “Vestnik Evropy” by N.M. Karamzin)]. *Oykumena. Regionovedcheskie issledovaniya.* 1 (48). pp. 142–149.

21. Lobachkova, M.G. (2007) *Obraz Napoleona Bonaparta v russkoy publitsistike. 1799–1815 gg.* [The image of Napoleon Bonaparte in Russian journalism. 1799–1815]. Abstract of History Cand. Diss. Samara.

22. *Polpred.com.* (n.d.) *Obzor SMI* [Media review]. [Online] Available from: <https://www.polpred.com/>

23. *Russian National Corpus.* [Online] Available from: <https://ruscorpora.ru/> (In Russian).

24. *Sluzhba avtomaticheskoy obrabotki i sistematizatsii novostey Yandeks.Dzen (ranee – Yandeks.Novosti)* [Yandex.Dzen Automatic News Processing and Systematization Service (formerly Yandex.News).]. [Online] Available from: <https://dzen.ru/>

25. Gornostaeva, Yu.A. (2020) Polifoniya “Golosov” kak sredstvo realizatsii manipulyatsii v polarizovannom politicheskom disкурse [Polyphony of “Voices” as a Means of Manipulation in Polarized Political Discourse]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki.* 2. pp. 26–33.

26. Nakhimova, E.A. (2011) *Pretsedentnye onimy v sovremennoy rossiyskoy massovoy kommunikatsii: teoriya i metodika kognitivno-diskursivnogo issledovaniya* [Precedent Onyms in Modern Russian Mass Communication: Theory and Methods of Cognitive-Discursive Research]. Yekaterinburg: Ural State Pedagogical University.

27. Vinichenko, L.G. & Petrova, E.I. (2023) Mediynaya prezentatsiya obraza kantslera Germanii Olafa Shol'tsa v sovremennykh SMI (na materiale publikatsiy zhurnala “Spiegel”) [Media presentation of the image of German Chancellor Olaf Scholz in modern media (based on publications of the magazine “Spiegel”).] *Politicheskaya lingvistika.* 3 (99). pp. 38–46.

28. Postnikova, A.A. (2018) *Obraz Napoleona “v zerkale” politicheskikh proektov sovremennoy Frantsii* [Napoleon's Image “in the Mirror” of Political Projects of Modern France]. In: *Zapad, Vostok i Rossiya: Voprosy vseobshchey istorii* [West, East and Russia: Issues of General History]. Vol. 20. Yekaterinburg: Ural State Pedagogical University. pp. 168–181.

29. Klushina, N.I. (2000) Yazykovye mekhanizmy formirovaniya otsenki v SMI [Language Mechanisms for Forming Assessments in the Media]. In: *Publitsistika i informatsiya v sovremennoy obshchestve* [Journalism and Information in Modern Society]. Moscow: Faculty of Journalism, Moscow State University. pp. 94–106.

Информация об авторе:

Кондратьева О.Н. – д-р филол. наук, профессор кафедры русского языка и литературы Кемеровского государственного университета (Кемерово, Россия).
E-mail: olnik25@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

O.N. Kondratyeva, Dr. Sci. (Philology), professor, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: olnik25@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 23.06.2024.

The article was accepted for publication 23.06.2024.

РЕЦЕНЗИИ

Рецензия

УДК 82.091+821.161.1+821.0

doi: 10.17223/24099554/22/17

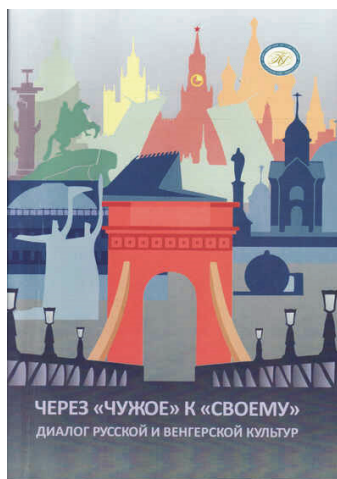
**«Когда народы, распри позабыв...» (Рецензия на книгу:
«Через чужое к своему»: диалог русской и венгерской
культур / ред. М.А. Лаппо, В.В. Мароши. Новосибирск:
Новосибирский государственный педагогический
университет, 2023. 240 с.)**

Алексей Евгеньевич Козлов

*Новосибирский государственный университет, Новосибирск, Россия,
alexey-kozlof@rambler.ru*

Аннотация. В статье дана рецензия на коллективную монографию «Через чужое к своему»: диалог русской и венгерской культур» (2023), подводящую итог одноименному научному проекту. Отмечается вклад венгерских и сибирских соавторов в компаративное и имагологическое изучение русской и европейской литературы и разнообразие аспектов этого изучения: историко-литературный анализ, переводоведение, семиотика культуры. Особый интерес в рассматриваемом ракурсе приобретают найденные исследователями параллели в поэтике Ш. Вёреша и О. Мандельштама, Ф.М. Достоевского и Л. Краснахоркаи. Рецензируемая книга представляет образец вдумчивого исследования, в ходе которого «чужое» осознается как неотъемлемая часть «своего» – языка мировой культуры.

Ключевые слова: диалог культур, константы и переменные, Достоевский, Краснахоркаи, Вёреш, Мандельштам



Источник финансирования: исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00856 «Люди неизвестные: этапы и механизмы сложения культурной географии в русской литературе XII–XX веков», <https://rscf.ru/project/24-18-00856/>.

Для цитирования: Козлов А.Е. «Когда народы, распри позабыв...» (Рецензия на книгу: «Через чужое к своему»: диалог русской и венгерской культур / ред. М.А. Лаппо, В.В. Мароши. Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2023. 240 с.) // Имагология и компаративистика. 2024. № 22. С. 310–320. doi: 10.17223/24099554/22/17

Review

doi: 10.17223/24099554/22/17

“When nations forget about the struggle...”
(Book review: Lappo, M.A. & Maroshi, V.V. (eds) (2023)
“Cherez chuzhoe k svoemu”: dialog russkoy i vengerskoy
kul’tur [“Through someone else’s to one’s own”:
A dialogue between Russian and Hungarian cultures].
Novosibirsk: Novosibirsk State Pedagogical University)

Alexey E. Kozlov

Novosibirsk State University, Novosibirsk, Russian Federation,
alexey-kozlof@rambler.ru

Abstract. The article presents a review of the collective monograph *Through the Alien to One’s Own: Dialogue of Russian and Hungarian Cultures* (2023), which summarizes the research project of the same name. The article notes the contribution of Hungarian and Siberian co-authors to the comparative and imagological study of Russian and European literature, and the diversity of aspects of this study: historical and literary analysis, translation studies, and semiotics of culture. Of particular interest in this context are the parallels found by the researchers in the poetics of S. Vörös and O. Mandelstam, F.M. Dostoevsky and L. Krasznahorkai. The book under review is an example of thoughtful research, in the course of which the “alien” is recognized as an integral part of the “one’s own” – the language of world culture.

Keywords: dialogue of cultures, constants and variables, Dostoevsky, Krasznahorkai, Vörös, Mandelstam.

Financial Support: This research is supported by the Russian Science Foundation, Project No. 24-18-00856: “People Unknown”: Stages and Mechanisms of the Formation of Cultural Geography in Russian Literature of the XII–XX Centuries, <https://rscf.ru/project/24-18-00856/>

For citation: Kozlov, A.E. (2024) “When nations forget about the struggle...” (Book review: Lappo, M.A. & Maroshi, V.V. (eds) “*Cherez chuzhoe k svoemu*”: *dialog russkoy i vengerskoy kul'tur* [“Through someone else’s to one’s own”: A dialogue between Russian and Hungarian cultures]. Novosibirsk: Novosibirsk State Pedagogical University). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 22. pp. 310–320. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/22/17

Комплексные исследования современной венгерской культуры (как и эстонской, латвийской, литовской, украинской, болгарской и др.) нерегулярно публикуются в России и часто остаются недоступными для читателя, поэтому каждая такая работа приобретает особое значение. Очевидно при этом, что ключевой вопрос, связанный с диалогом культур [1–7], касается механизмов и принципов их взаимодействия: от монолога магистральной культуры-метрополии, подавляющей и лишаящей субъектности иные культуры, до диалога или полилога равноправных культур, синтезирующих опыт нескольких столетий. Именно последний принцип, построенный на взаимном уважении и дополнении, взят за основу авторами коллективной монографии «Через чужое к своему: диалог русской и венгерской культур» [1].

Как следует из предисловия, книга подводит итог одноименному научному проекту, реализуемому в течение трех лет венгерскими и новосибирскими филологами. За это время исследователи добились впечатляющих результатов, представленных в статьях, на конференциях и семинарах, а обобщение этого опыта нашло отражение на страницах рецензируемой коллективной монографии. По утверждению М.А. Лаппо, «диалог филологов различных научных школ позволил увидеть категорию “свое и чужое” как систему взаимосвязанных элементов, отраженных, соответственно, в целом ряде других дихотомий: 1) язык и речь; 2) аутентичный, оригинальный текст и его перевод; 3) единицы языка, выражающие смысл “свой и чужой”, и единицы, описывающие данную тематическую сферу; 4) “органичность” и “интертекстуальность” поэтики автора; 5) мотивный комплекс и

нарративная структура текста; 6) укрепление границ “своего” и переход за эти границы, трансформация “чужого” в “свое” [1. С. 12–13]. Выявленные дихотомии анализируются в серии глав и разделов, содержание которых представлено в начале книги в кратких англоязычных аннотациях.

Первая глава «Лингвистические предпосылки и основания изучения категории “свое и чужое”» носит вводный характер и не имеет прямого отношения к диалогу двух вышеназванных культур. Так, в первом разделе на материале французского, английского и русского языков Е.Ю. Булыгиной, М.Б. Смолиной и Т.А. Трипольской рассматриваются глаголы движения в метафорическом эмотивном значении: в центре внимания оказываются слова тематических групп «любовь», «ненависть», «разрыв отношений»¹. Как замечают авторы исследования, «“свое” наиболее отчетливо выделяется на фоне “иного”, семантико-прагматическая специфика родного языка становится очевиднее в сопоставительных исследованиях, актуализирующих универсальное и уникальное в способах интерпретации действительности» [1. С. 21]. Собранный в главе материал позволяет показать функционирование общего для большинства индоевропейских языков паттерна, однако примеры, взятые из венгерского языка и речи, могли бы придать этой части книги дополнительный объем. Во втором разделе А.А. Уразбекова рассматривает типы и функции иноязычных элементов в художественном тексте на материале русского (советского) и польского дискурсов. Несмотря на то, что этот раздел содержит много важных и интересных наблюдений (например, использование «глубоко не погруженными в вопрос» советскими писателями слова «полячка» как синонима слова «полька» в описании девушек и женщин польской национальности)², можно отметить, что избранный для анализа материал и осуществленная выборка не являются в полной мере

¹ Глава имеет парадоксальное сходство с трактатом Стендаля «О любви» (*De l'amour*): и в том, и в другом случае особое внимание уделено фазе кристаллизации (*théorie de la cristallisation*).

² Автор работы приводит высказывание Э. Ерановска-Грончевской, объясняющей причину такого словоупотребления «умственной пассивностью, последствием которой является чрезмерное использование тождественности какого-то языкового элемента, инерционное расширение границ этой тождественности» [8. С. 44].

репрезентативными, сглаживая конфликты двух ярких национальных культур¹.

Последующие главы и разделы представляют опыт компаративного анализа прозы и поэзии российских и венгерских авторов.

Так, во второй главе «Вопросы художественного перевода в аспекте национально-культурной самоидентификации» представлен анализ перевода на венгерский язык классика современной интеллектуальной прозы Е. Водлазкина и одного из ведущих авторов современной детективной литературы Б. Акунина. Иштван Пожгаи на материале более чем 150 рассмотренных им фрагментов перевода Л. Палфальви рассматривает феномен архаизации художественного текста. Особый интерес представляет поставленный исследователем вопрос об истоках такой архаизации: «Палфальви пишет, что в переводе он использовал именно язык протестантской Библии 1590 г. [9. С. 452]. Первый неполный венгерский перевод Библии, известный под названием Гуситской Библии, осуществился еще в первой половине XV в. (*Magyar katolikus lexikon*). Однако язык этого перевода не стал литургическим языком и остался менее известен в обществе, а более поздний перевод (1590 год) получил признание и затем долгое время влиял на религию, культуру и литературу [9. С. 452–453]. «Итак, – заключает исследователь, – переводчик опирался на модернизированный (особенно в правописании, графике, отчасти грамматике и лексике) текст первого полного венгерского перевода Библии 1590 года» [1. С. 79]. Приводимые рассуждения переводчика и анализ его стратегий дают ценные наблюдения о функционировании текста в переводоведческом аспекте [10]. В следующем разделе Нава Шахвердова рассматривает ориентальный мир, создаваемый в современном историческом детективе. Исследователь отмечает специфиче-

¹ Выбранный исследователем материал: «Книга друзей» (1975), «На красных октябрьских цветах...» (1979), «По дорогам дружбы» (1981) и «Содружество» (1984) – носит идеологический характер, конструируя упрощенное представление о характере отношения двух стран. Несмотря на это, сюжетообразующим во многих очерках и поэтических текстах, как показывает автор, становится мотив звучащего гимна страны. Важным разворотом в изучении специфики национального самосознания стало бы обращение к самиздату, а также польским переизданиям поэзии и прозы XIX в.

скую концептуализацию квазиисторической Японии, особенно проявившуюся при переводе исходных произведений на венгерский язык.

В третьей главе исследования «Образные переклички в русской и венгерской литературах» представлены разделы, связанные с изучением классической прозы и поэзии. В.В. Мароши описывает специфику физиологической поэтики Мандельштама, продолжая ряд исследований психоаналитического характера; Корнелия Хорват в репандант к исследованию Мароши применяет сходную оптику к изучению лирики Ш. Вёреша [11]. И тот и другой поэт – «заблудившиеся в XX веке» носители меланхолии, тоскующие по мировой культуре. «Добраться до глубочайших пластов бытия, а значит, и докопаться до основ и сокровенной сущности культуры и искусства, – главная “цель” поэзии Вёреша. (И в этом опять-таки обнаруживается высокая степень сходства с художественным кредо и стремлениями Осипа Мандельштама.) <...> Отодвигание лирического субъекта на задний план осуществляется через “вхождение” во многие художественные и культурные эпохи и в образы многих поэтических фигур – вследствие чего <...> творчество Вёреша в целом характеризуется желанием приблизиться к определенному, *межкультурному существованию* [1. С. 140]», – пишет Хорват, отмечая вслед за Мароши интерес венгерского поэта к эстетике Ш. Бодлера и Т.С. Элиота. Аналогичным образом Геза Хорват рассматривает творческий диалог Л. Краснохоркаи с Ф.М. Достоевским. Безусловно, творчество российского писателя, осознаваемое как неотъемлемая часть мировой культуры, находит отражение в произведениях многих писателей: Е. Замятина, Г. Гессе, У. Голдинга, Э. Берджесса и др. Краснохоркаи продолжает этот ряд интеллектуальных романов своей «Меланхолией сопротивления», обращаясь к сюжетно-мотивному комплексу романа «Бесы»¹. Многочисленные параллели, отмеченные исследователем, убедительны: особенно интересно сравнение Директора и герцога с Петром Верховенским и Николаем Ставрогиным². В то же время следует огово-

¹ Характеризуя Краснохоркаи, Хорват назвал его наиболее вероятным лауреатом Нобелевской премии по литературе.

² Имя herceg созвучно с именем Herzen.

ряться, что Краснохоркаи парадоксально соединяет мотивы дьявольского представления в духе романа М.А. Булгакова и адского цирка в традиции Р. Брэдбери и Стивена Кинга. В этом отношении, не ставя под сомнение выводы исследователя, следует отметить и другие силовые линии интертекста [12]. Это же касается упоминаемого города *Глунов*, который был придуман не Достоевским, а его современником – Салтыковым-Щедриным¹.

Заключительная четвертая глава «Интертекст и литературная рецепция: внутри- и межкультурный диалог» посвящена феномену интертекстуальности в массовой литературе. Героем первого раздела снова оказывается Достоевский, фигура которого рассматривается В.В. Мароши в аспекте своеобразной мемификации ключевого романа писателя «Преступление и наказание»². Множество ценных и убедительных наблюдений показывают, как сложный этический вопрос и императивы исходного романа трансформируются и зачастую редуцируются в современной словесности и паралитературе³. Интересным было бы провести такое же исследование персоналии и дискурса Л. Толстого, особенно в контексте его пацифистской философии и панморализма.

Два заключительных раздела посвящены вопросам изучения детской литературы. Так, Ю.М. Бокарева рассматривает интертекстуальные отсылки в современной детской литературе, а К.Н. Бухараева пишет о трансформации оппозиции «свой» / «чужой» в романе-сказке

¹ Показательно, что на страницах «Искры» под Глуновым, как правило, подразумевалась Тверь. Однако Щедрин сообщил этой номинации универсальное значение, придав «Городу без имени» и городу NN свойства метафизического антимира.

² Об аналогичном процессе в венгерской культуре авторы писали ранее [13].

³ К этому материалу можно было бы добавить и самый «достоевский» сценарий А. Балабанова – фильм «Брат». История нового подпольного человека, находящегося в поисках метафизических «Крыльев» среди Свидригайловых – членов организационных преступных банд, блудниц, забывших о вере и погрузившихся в разврат, и правдоискателей-пьяниц, представляет один из самых смелых опытов деконструкции исходного петербургского сюжета. В этом отношении вторая часть имеет характер сиквела и коммерческого проекта, сюжет которого представляет своеобразный оммаж повести В.Г. Короленко «Без языка». Анализ сюжета сиквела в постколониальной оптике представлен Е.О. Третьяковым [14].

«О приключениях Румини» Юдит Берг. Оба автора приходят к выводу о том, что поле детской литературы неоднородно и зачастую только формально ориентировано на определенную возрастную группу, в то время как реальный адресат *kidult* – чаще всего взрослые люди и компетентные читатели. Несомненный интерес представляет и предложенная Бухарабевой типология героев, построенная на понимании события как пересечения границ семантического поля, а также переводоведческий анализ.

Несмотря на то, что вопросы имажинативной географии и политического воображения выходят за пределы интересов большинства авторов монографии, можно утверждать, что книга, затрагивающая вопросы лингвистической и культурологической компаративистики, имеет имагологическое значение. Кроме рассмотрения названных сюжетов, каждый автор обращается к рассуждениям о дихотомии «свой» и «чужой», обогащая методологию компаративного анализа. Отдельно хотелось бы отметить и дизайн обложки, отражающей семиотику названия: арка Будаевой крепости на переднем плане открывает вид на достопримечательности Новосибирска (Оперный театр, Театр «Глобус», «Церковь»), Москвы (Кремль, главный корпус МГУ и храм Василия Блаженного) и Петербурга (Медный всадник, Ростральные колонны). На дальнем плане угадываются очертания соборов – наглядное движение от Петербурга к европейской архитектуре. Такое оформление созвучно ключевым идеям книги¹.

Можно утверждать, что авторам удалось выявить такие ключевые единицы, которые при дальнейшем анализе могут приобрести статус универсалий [15] и открыть дорогу к дальнейшему постижению двух культур в аспекте диалога и полилога.

¹ По справедливому замечанию Н.А. Мишанкиной, «одной из ключевых идей, лежащих в основе этого замечательного труда, является представление о том, что архаичная граница, разделяющая культуры, литературы, языки и народы на “свой” и “чужие” преодолима. И ее преодоление ведет к взаимному обогащению и развитию, нахождению новых смыслов, значимых для современного человека и культуры в целом» [1. С. 2].

Список источников

1. Через «чужое» к «своему»: диалог русской и венгерской культур / под ред. М.А. Лаппо, В.В. Мароши. Новосибирск : Новосибирский государственный педагогический университет, 2023. 240 с.
2. Вежибицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов // Вежибицкая А. Семантические универсалии и описание языков. М. : Языки русской культуры, 1999. С. 263–484.
3. Душечкина Е.В. «От Москвы до самых до окраин...»: Формула протяжения России // Риторическая традиция и русская литература. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2003. С. 108–125.
4. Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск : Новосибирский государственный педагогический университет, 2003. 170 с.
5. «Идеологическая география» Российской империи: пространства, границы, обитатели: коллективная монография / науч. ред. Л.Н. Киселева. Тарту : University of Tartu, 2012. 562 с.
6. Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX веков : коллективная монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. М. : Флинта, 2014. 404 с.
7. Русский травелог XVIII – начала XX века: аннотированный указатель / под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск : Немо Пресс, 2018. 464 с.
8. Поляки и русские в глазах друг друга / отв. ред. В.А. Хорев. М. : Индрик, 2000. 272 с.
9. Палфальви Л. О венгерском переводе романа «Лавр» Евгения Водолазкина (заметки переводчика) // Знаковые имена современной русской литературы. Т. II: Евгений Водолазкин: коллективная монография / под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019. С. 451–460.
10. Лаппо М.А., Пожгаи И. Репрезентация национально-культурной идентичности в венгерском переводе романа Е. Водолазкина «Лавр» // Научный диалог. 2022. Т. 11, № 6. С. 50–69.
11. Мароши В.В., Хорват К. К проблеме «физиологической» поэтики в типологическом аспекте: О. Мандельштам и Ш. Вёрёш // Сибирский филологический журнал. 2022. № 4. С. 153–165.
12. Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы / науч. ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск : Гео, 2012. 308 с.
13. Мароши В.В., Хорват Г. Преступление и раскаяние Раскольникова в русской и венгерской литературах второй половины XX века // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 168–190.
14. Третьяков Е.О. (Пост)колониальный национализм или национальный (пост)колониализм: к 20-летию «Брата 2» // Имагология и компаративистика. 2021. № 16. С. 244–269.

15. Дампилова Л.С., Силантьев И.В., Ким И.Е., Кузьмина Е.Н., Шатин Ю.В. Универсалии вербальной культуры: в поисках общего понятия // Сибирский филологический журнал. 2020. № 4. С. 9–28.

References

1. Lappo, M.A. & Maroshi, V.V. (eds) (2023) *Cherez "chuzhoe" k "svoemu": dialog russkoy i vengerskoy kul'tur* ["Through someone else's to one's own": A dialogue between Russian and Hungarian cultures]. Novosibirsk: Novosibirsk State Pedagogical University.
2. Wierzbicka, A. (1999) Ponimanie kul'tur cherez posredstvo klyuchevykh slov [Understanding cultures through keywords]. In: Wierzbicka, A. *Semanticheskie universalii i opisanie yazykov* [Semantic universals and language description]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. pp. 263–484.
3. Dushechkina, E.V. (2003) "Ot Moskvы do samykh do okrain...": Formula protyazheniya Rossii ["From Moscow to the very outskirts...": Formula of Russia's extension]. In: Bukharkin, P.E. (ed.) *Ritoricheskaya traditsiya i russkaya literatura* [Rhetorical tradition and Russian literature]. St. Petersburg: St Petersburg University. pp. 108–125.
4. Mednis, N.E. (2003) *Sverkh teksty v russkoy literature* [Supertexts in Russian literature]. Novosibirsk: Novosibirsk State Pedagogical University.
5. Kiseleva, L.N. (ed.) (2012) *"Ideologicheskaya geografiya" Rossiyskoy imperii: prostranstva, granitsy, obitateli* ["Ideological Geography" of the Russian Empire: Spaces, Borders, Inhabitants]. Tartu: University of Tartu.
6. Kovtun, N.V. (ed.) (2014) *Russkiy proekt ispravleniya mira i khudozhestvennoe tvorchestvo XIX–XX vekov* [The Russian Project for Correcting the World and Artistic Creativity of the 19th–20th Centuries]. Moscow: Flinta.
7. Pecherskaya, T.I. (ed.) (2018) *Russkiy travelog XVIII – nachala XX vekov: annotirovannyi – ukazatel'* [Russian Travelogue of the 18th – Early 20th Centuries: Annotated Index]. Novosibirsk: "Nemo Press".
8. Khorev, V.A. (e.) (2000) *Polyaki i russkie v glazakh drug druga* [Poles and Russians in Each Other's Eyes]. Moscow: Indrik.
9. Palfal'vi, L. (2019) O vengerskom perevode romana "Lavr" Evgeniya Vodolazkina (zametki perevodchika) [On the Hungarian Translation of Evgeny Vodolazkin's Novel "Laurus" (Translator's Notes)]. In: Skotnitskaya, A. & Svezhiy, Ya. (eds) *Znakovye imena sovremennoy russkoy literatury* [Iconic Names of Contemporary Russian Literature]. Vol. II. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. pp. 451–460.
10. Lappo, M.A. & Pozhgai, I. (2022) Reprezentatsiya natsional'no-kul'turnoy identichnosti v vengerskom perevode romana E. Vodolazkina "Lavr" [Representation of National and Cultural Identity in the Hungarian Translation of Evgeny Vodolazkin's Novel "Laurus"]. *Nauchnyy dialog*. 11 (6). pp. 50–69.

11. Maroshi, V.V. & Khorvat, K. (2022) On the problem of “physiological” poetics in the typological aspect: O. Mandelstam and S. Weöres. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal – Siberian Journal of Philology*. 4. pp. 153–165. (In Russian).

12. Romodanovskaya, E.K. (ed.) (2012) *Syuzhetno-motivnye komplekсы russkoy literatury* [Plot-Motif Complexes of Russian Literature]. Novosibirsk: Geo.

13. Maroshi, V.V. & Khorvat, G. (2022) Raskolnikov’s crime and repentance in Russian and Hungarian literature of the second half of the twentieth century. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 168–190. (In Russian).

14. Tret’yakov, E.O. (2021) (Post)Colonial nationalism or national (post)colonialism: 20th anniversary of Brother 2 *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 16. pp. 244–269. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/16/15

15. Dampilova, L.S. et al. (2020) Universals of verbal culture: In search of a common concept. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal – Siberian Journal of Philology*. 4. pp. 9–28. (In Russian).

Информация об авторе:

Козлов А.Е. – канд. филол. наук, доцент кафедры истории и теории литературы Новосибирского государственного университета (Новосибирск, Россия). E-mail: alexey-kozlov@rambler.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

A.E. Kozlov, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Novosibirsk State University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: alexey-kozlov@rambler.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 30.09.2024.

The article was accepted for publication 30.09.2024.

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 (2 500–3 000 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 «Иматология 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

IMAGODOLOGY AND COMPARATIVE STUDIES

2024. № 22

Редакторы: Н.А. Афанасьева, Ю.П. Готфрид

Компьютерная верстка А.И. Лелююр

Дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано в печать 08.11.2024 г.

Формат 60×84¹/₁₆. Бумага для офисной техники.

Печ. л. 20,2; усл. печ. л. 18,8. Тираж 50 экз. Заказ № 6073

Цена свободная

Дата выхода в свет 15.11.2024 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