

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. Н. А. ДОБРЮЛОВА»
(НГЛУ)

ЭПИСТОЛА

Филологический журнал

2026

Том 6. Выпуск 11

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
(свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-79600 от 13 ноября 2020 г.)

Учредитель – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова»

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
ЖУРНАЛА**
«Эпистола. Филологический журнал»

**EDITORIAL BOARD
OF THE JOURNAL**
“Epistle. Journal of Philology”

С. Б. Королева (Нижегород) –
главный редактор
М. А. Александрова (Нижегород) –
зам. главного редактора
Д. В. Максимущкина (Нижегород) –
отв. секретарь
Л. Ю. Большухин (Нижегород)
Г. Л. Гуменная (Нижегород)
С. Г. Павлов (Нижегород)
Ю. М. Матвеева (Екатеринбург)
О. М. Валова (Киров)
И. А. Матвеев (Томск)
Т. А. Полуэктова (Красноярск)
Т. Г. Теличко (Донецк)
К. Ю. Кашлявик (Москва)
М. Г. Меркулова (Москва)
М. И. Никола (Москва)
М. Келсалл (Кардифф, Великобритания)
М. Схойна (Салоники, Греция)
С. Уилкерсон (Северная Каролина, США)

Svetlana B. Koroleva (Nizhny Novgorod) –
Chairperson
Maria A. Alexandrova (Nizhny Novgorod) –
Deputy Chairperson
Diana V. Maksimushkina (Nizhny Novgorod) –
Executive Editor
Leonid Yu. Bolshukhin (Nizhny Novgorod)
Galina L. Gumennaya (Nizhny Novgorod)
Sergey G. Pavlov (Nizhny Novgorod)
Yuliya V. Matveeva (Ekaterinburg)
Olga M. Valova (Kirov)
Irina A. Matveenko (Tomsk)
Tatiana A. Poluektova (Krasnoyarsk)
Tatiana G. Telichko (Donetsk)
Kira Yu. Kaschliavik (Moscow)
Maya G. Merkulova (Moscow)
Marina I. Nikola (Moscow)
Malcolm Kelsall (Cardiff, UK)
Maria Schoina (Thessaloniki, Greece)
Stephen Wilkerson (North Carolina, USA)

Адрес издателя и редакции: 603155, г. Нижний Новгород, ул. Минина, д. 31а.

Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова

СОДЕРЖАНИЕ

Uox Redactoris

Материалы международных конференций в составе одиннадцатого выпуска журнала.....7

Тексты и контексты русской литературы

Душенко К. В. Романс «Синее небо России»: от советской оперетты до бардовской песни11

Крылов А. Е. Загадки песни «Марья Петровна идет за селедочкой...»25

Кулагин А. В. Рациональное и эмоциональное в сонете (опыт Романа Славяцкого).....36

Из истории английской литературы: поэтика и рецепция

Gross J. D. Mazeppa in the European and Russian Imagination: Byron, Pushkin, Tchaikovsky49

Baghaei-Abchooyeh H. Jones's Hymns, Coleridge's *Dejection*, and Shelley's *Hymn To Intellectual Beauty*: Romanticism as a Spiritualised Enlightenment66

Ушакова О. М. Филэллинские ракурсы в поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона и рисунках Э. Додвелла и С. Помарди85

Токмина А. И. Акустические образы сонетов Дж. Китса: диалог с Шекспиром и поэтикой Ренессанса108

Фрейман П. Я. Восприятие творчества английских и американских романтиков в романах С. Коллинз118

Дуцева А. И. *MS. Found in An Oxygen Bottle* Г. Дженнингса как рецепция рассказа М. Шелли *The Mortal Immortal*131

Сообщения

Feignier O. French Genealogy of Byron's *The Corsair*: The Supposed 'Ancestor' and Major Descendants143

Kelsall M. Jane Austen and the *Ancien Régime*: *Quis Custodiet Ipsos Custodes?*.....152

Изотов В. П. Творчество Высоцкого как объект эпиграфирования в жанре альтернативной истории (из материалов к каталогу «Высоцкий и фантастика»).....161

Хроника научной жизни НГЛУ

Международная научная онлайн-конференция
«Поэты-барды в контексте культуры XX–XXI вв.».
Международный научный онлайн-семинар
«Поэты-барды в контексте культуры XX–XXI вв.»169

Сведения об авторах.....178



Vox Redactoris



Материалы международных конференций в составе одиннадцатого выпуска журнала

Основное содержание этого выпуска научно-просветительского издания «Эпистола. Филологический журнал» составили материалы новаторских по своей научной направленности международных научных конференций, организованных в 2025–2026 гг. научно-исследовательской лабораторией «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации» (НГЛУ, Нижний Новгород). Имеются в виду онлайн-конференция «Поэты-барды в контексте культуры XX–XXI вв.» (2025 и 2026 гг.) и конференция смешанного формата «Английская литература эпохи романтизма: ретроспективы и перспективы» (2025 г., организована при поддержке ИМЛИ РАН, Литературного института им. Горького и Российского байроновского общества). Научные мероприятия, имеющие исходными точками явления русской (в случае с «бардовской» конференцией) и английской (в случае конференции «романтической») литератур, объединены нацеленностью на обсуждение вопросов рецепции социально-исторического контекста и литературных текстов мировой культуры внутри изучаемого явления, с одной стороны, и рецепции в мировой культуре выделенного феномена, с другой.

На «бардовской» онлайн-конференции, состоявшейся 7–8 февраля 2026 г., были представлены доклады специалистов в области истории и поэтики бардовской песни, включая выступление А. Е. Крылова – об истории создания и бытования песни «Марья Петровна идет за селедочкой...», К. В. Душенко – об источниках «белогвардейских» романсов «Синее небо России» (версия Ю. Борисова) и «Институтка» (репертуар В. Высоцкого) и В. П. Изотова – об эпитафиях из текстов Высоцкого в современных романах, написанных в жанре альтернативной истории. Материалы этих докладов послужили основой для статей и сообщений, публикуемых в этом выпуске журнала.

На конференции, посвященной английской литературе эпохи романтизма (состоялась 18–19 декабря 2025 г.), прозвучали доклады более чем 40 исследователей из 6 стран (Россия, Великобритания, Беларусь, США, Алжир, Азербайджан). На пленарном заседании были представлены значимые результаты исследований зарубежных ученых: в том числе, Малколма Келсалла – о романе Джейн Остин «Мэнсфилд-парк» и критическом изображении в нем английского социально-политического устройства как несправедливой внешней системы, ведущей к искажениям духовного порядка; Хади Багаи-Абчуйе – о воздействии «Гимнов индуистским божествам» Уильяма Джонса на поэтику и идейное содержание

стихотворений Колриджа («Уныние: ода») и П. Б. Шелли («Гимн интеллектуальной красоте»); Джонатана Гросса – о рецепции байроновского «Мазепы» в европейской и русской культурах в аспекте тем свободы, воли и страсти в образах Мазепы и мчащего его коня.

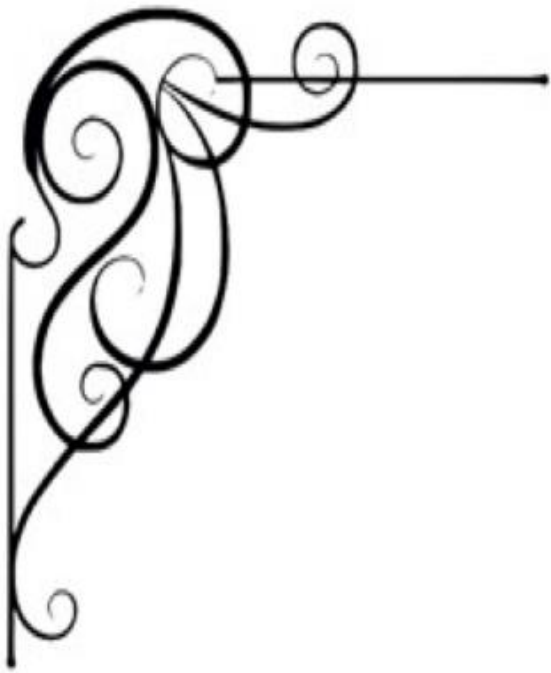
На секционных заседаниях прозвучал ряд содержательных выступлений, включая сообщение О. М. Ушаковой – о филэллинском ракурсе художественной рефлексии в поэме лорда Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» и рисунках английского художника Эдварда Додвелла и его итальянского коллеги Симона Помарди; А. И. Токминой – об акустической образности сонетов Дж. Китса в аспекте пересоздания соответствующих шекспировских образов и переосмысления ренессансных представлений о слове и молчании; А. И. Дуцовой – о рецепции рассказа М. Шелли «Смертный бессмертный» в произведениях научной фантастики так называемой «новой волны»; П. Я. Фрейман – о влиянии романтической традиции на поэтику С. Коллинз, автора произведений для детей и подростков, известной по серии антиутопических романов *The Hunger Games*.

Представленные в этом выпуске «Эпистолы» статьи и сообщения, посвященные аспектам истории и поэтики зарубежной литературы, основаны (за исключением сообщения О. Фенье) на материалах упомянутых выше выступлений.

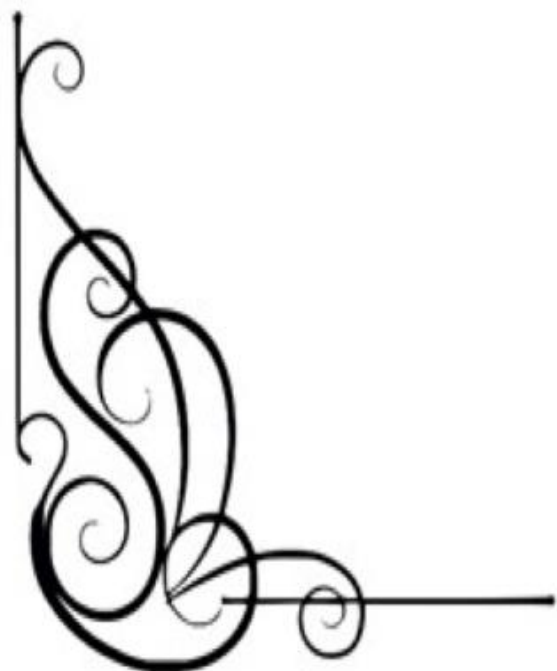
Практика проведения специальных конференций, посвященных отдельному явлению в истории мировой литературы, показала, что объединение усилий специалистов в одной или смежных областях литературоведческого, гуманитарного знания, ведет к интенсификации исследовательской деятельности и более глубокому и разностороннему изучению выделенного феномена. Редакция «Эпистолы» своей ближайшей целью ставит, помимо публикации материалов международных конференций (проводимых научно-исследовательской лабораторией «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации»), подготовку и издание коллективных монографий. В них предположительно будут собраны лучшие статьи, опубликованные в «Эпистоле» за несколько лет проведения обозначенных научных мероприятий.

Остается пожелать организованным на платформе Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова международным научным конференциям по «бардовской» поэзии и английской литературе эпохи романтизма долгих лет плодотворных дискуссий и значимых результатов в виде циклов статей и коллективных и авторских монографий.

С. Б. Королева,
главный редактор журнала



*Тексты и контексты
русской литературы*



УДК 821.161.1, 316.73

РОМАНС «СИНЕЕ НЕБО РОССИИ»: ОТ СОВЕТСКОЙ ОПЕРЕТТЫ ДО БАРДОВСКОЙ ПЕСНИ

К. В. Душенко
ИНИОН РАН
kdushenko@nl.n.ru

«Синее небо России» – один из ранних примеров советского «белогвардейского» романа. В статье рассматриваются три модуса его бытования: 1) опереточный номер (1967); 2) эмигрантский шансон (1981); 3) авторская песня под гитару (1980-е). В качестве номера из оперетты Тихона Хренникова «Белая ночь» это продукт официальной советской культуры. В эмигрантском альбоме Михаила Гулько романс теряет авторство и становится частью неофициальной массовой культуры, а затем, с двумя добавленными куплетами, – авторской песней полуподпольного ленинградского барда Юрия Борисова.

Ключевые слова: «белогвардейский» романс, Ю. А. Борисов, М. А. Гулько, Т. Н. Хренников, Е. Е. Шатуновский.

*The Romance *The Blue Sky of Russia*: from Soviet Operetta to Author's Song*

Konstantin V. Dushenko
Russian Academy of Sciences
kdushenko@nl.n.ru

The Blue Sky of Russia is one of the early examples of the Soviet “White Guard romance.” The article examines three modes of its existence: 1) an operetta number; 2) an émigré chanson; 3) an author’s song. As an number from Tikhon Khrennikov’s operetta “White Night”, it is a product of official Soviet culture. On Mikhail Gulko’s émigré album, the romance loses its authorship and becomes part of unofficial culture, and later – with two added verses – turns into an original song by a semi-underground Leningrad bard Yuri Borisov.

Keywords: “White Guard romance,” Yu. A. Borisov, M. A. Gulko, T. N. Khrennikov, E. E. Shatunovsky.

«Белогвардейский» романс как феномен советской культуры появился в послесталинскую эпоху. Первый бардовский цикл «белогвардейских» песен создал ленинградец Юрий Борисов (1944–1990). Обычно его песни исполнял Валерий Агафонов, но Борисов очень неплохо пел и сам. Людмила Меншикова, близкая знакомая Борисова, его любимой песней

назвала «Ах ты, синее небо России»: «он всегда ее пел» [22, с. 64]. Текст версии Ю. Борисова из шести куплетов приведен в Приложении 4.

Борисов пел под гитару, в стилистике задушевной авторской песни. Перед исполнением он поясняет: «Эта песня мне очень понравилась, но она такая коротенькая получилась, что мне пришлось ее дополнить» [24]. Борисов дописал два последних куплета, остальные взяты с магнитоальбома Михаила Гулько.

М. Гулько (р. 1931) в конце 1970-х гг. руководил оркестром в московском ресторане «Русалка» в Каретном ряду. В 1980 г. он эмигрировал в США, выступал в нью-йоркских ресторанах, а в 1981 г. записал в Нью-Йорке большую пластинку под названием «Синее небо России». В альбом вошли песни тюремные, лагерные и, так сказать, белогвардейско-эмигрантские. В роли продюсера и аранжировщика выступил Михаил Шуфутинский. На конверте пластинки Гулько изображен в опереточной «белогвардейской» форме на фоне русской церкви [1].

Стиль исполнения Гулько можно назвать ресторанным-шансонным, с соответствующим, хотя и не чрезмерным надрывом. Как вспоминал Шуфутинский, «во время прослушивания заглавной песни мы обнялись и плакали в студии» [12, с. 150].

Согласно сообщению в Рунете, песню подарил Гулько в 1980 г. работник театра «Ромэн» с просьбой исполнить ее «за бугром» [11].

В 1982 г. пластинка вышла в виде магнитоальбома. Этот альбом получил широкое распространение и в среде эмиграции, и в Советском Союзе, а прозвучавшая в нем версия «Синего неба России» стала основной (см. Приложение 3).

Авторство романса прочно забыто, хотя лежит оно на самом виду. Это номер из оперетты Тихона Хренникова «Белая ночь», сочиненной к 50-летию Октябрьской революции. Премьера состоялась в Московском театре оперетты 1 ноября 1967 г.

Либретто написал Евгений Шатуновский (1907–2002). Кажется, единственное, что было на слуху у советского слушателя из его творчества, – это ария Чаниты из оперетты Милютин «Поцелуй Чаниты» (1957),

да еще песня «Жду любви» из оперетты Хренникова «Сто чертей и одна девушка» (1963). Эти номера нередко звучали по радио.

Действие оперетты «Белая ночь» происходит в Петрограде с конца 1916 г. по октябрь 1917-го. С песнями и танцами показывались: убийство Распутина, Февральская и Октябрьская революция.

Место действия 9-й, предпоследней картины оперетты – артистическое кафе «Бродячая собака» в канун Октябрьского переворота. Конферансье говорит что-то патриотическое о «земле русской». Пьяный офицер в ответ выкрикивает: «Никакой земли русской нет. Вы ее продали. Вы даже небо продали. Где русское небо?» [20, с. 166] – после чего поет свой романс.

И в клавире, и на двойной пластинке 1972 г. с записью спектакля этот номер назван «Романсом Офицера», а в сообщениях участников спектакля – романсом Полковника. Текст романса Офицера приведен в Приложении 1.

Далее в либретто ремарка: «Достает пистолет, беспорядочная стрельба» [20, с. 169]. В спектакле Офицер, спев романс, пытается застрелиться [5, с. 118].

Почти бессменным исполнителем роли Офицера был баритон Юрий Богданов. Запись романса в его исполнении на авторском вечере Хренникова (1973) выставлена в Сети под названием «Ария офицера-эмигранта» [23]. В оперетте он еще не эмигрант, но его эмигрантская участь прописана в тексте романса. Версия Михаила Гулько ближе к тексту клавир и концертной записи 1973 г., чем к тексту на пластинке с записью спектакля. Главное отличие версии Гулько – в дуэтишии «Но никогда ей не понять // Чужую страсть к родному дому». Это дуэтишие усиливает эмигрантское звучание романса.

Богданов пел, форсируя эмоцию до крайнего предела, с обильной жестикуляцией. Главный режиссер Московского театра оперетты Георгий Ансимов, постановщик «Белой ночи», вспоминал, как Хренников, сидя за фортепиано, репетировал с Богдановым. Он показывал романс «так, как он умеет это делать, – завораживая. И это непередаваемое хренниковское понял, а скорее, почувствовал, почуял будущий исполнитель. Именно здесь окончательно и сформировался образ Русского, который не может ничего сделать ни с тогдашней Россией, ни с самим собой, и ему остается

только плакать в своем бессилии» [3, с. 59]; «Это был крик души, предсмертная исповедь человека» [2, с. 16].

Слушатели Гулько, конечно, удивились бы, узнав, что автором музыки и первым исполнителем заглавной песни эмигрантского «белогвардейского» альбома был глава Союза советских композиторов.

Ансимов называет романс Полковника «драматургической вершиной» всего спектакля [3, с. 58]. Особо выделяла его и труппа театра: «...Рабочие сцены, актеры, костюмеры, реквизиторы собираются за кулисами и ждут. Сейчас <...> будет “Романс полковника”, и петь его будет Богданов» [3, с. 59]. Куплеты, добавленные Борисовым, начинаются строкой «Разорву на груди я рубаху». И именно этот жест делал в спектакле Юрий Богданов, как бы предвосхищая ленинградского барда.

Романс, сколько нам известно, не издавался отдельно и на советской эстраде не звучал. Некоторое распространение он получил благодаря творческим вечерам Хренникова. Романс Полковника исполнял на них не только Богданов, но и молодой Лев Лещенко [13]. Герард Васильев, главная мужская звезда московской оперетты, спел романс Полковника на своем юбилейном творческом вечере – на ютубе дата не обозначена, но, вероятно, по случаю своего 80-летия (2005). На этом вечере он называет романс «знаменитым» [7]. Но знаменитым сделала его не оперетта, забытая очень быстро, а магнитоальбом Гулько в аранжировке Шуфутинского.

В Рунете слова романса нередко приписывают Сергею Есенину; почему – нетрудно понять. Тут собран целый комплект, что называется, «есенинщины»: Русь, синь, березы как девушки, другую целовать, напьюсь, повешусь. Ближайший аналог из есенинской лирики – стихотворение «Я покинул родимый дом» (1918):

Я покинул родимый дом,
Голубую оставил Русь.
В три звезды березняк над прудом <...>

И дальше:

Я не скоро, не скоро вернусь [10, с. 143].

По той же канве вышивал свои куплеты Борисов:

Я вернусь к тебе, синь золотая,
Под березкой найду забытье... (см. Приложение 4)

Неоднократно цитировалось высказывание поэта Виктора Бокова, опубликованное за два года до постановки «Белой ночи»: «Есенин – яркая, зеленая травинка под ослепительно синим небом России» [4].

В стихотворении Владимира Павлинова (1933–1985) «Домой» (первая редакция – 1963, вторая – 1974, третья – 1979 г. [16; 17; 18, с. 20]) имеется ряд совпадений с романсом «Синее небо России» на уровне образов и лексики, а его размер совпадает с размером припева романса. Это особенно заметно во второй редакции, где появилась строфа:

А во ржи васильки темно-сини,
А в лесу темно-сини ручьи.
Гляну в синее небо России –
Станут синими очи мои! (см. Приложение 2)

Первая редакция этого стихотворения была положена на музыку Виктором Берковским, с исключением куплета «Без нее мои руки устали...» [8]. Эта песня широкого распространения не получила, в отличие от анонимной песни «Я готов целовать песок...», одним из двух источников которой было стихотворение Павлинова «Память» (1965) [см. 9].

Год спустя после постановки оперетты «Белая ночь» на экраны вышел фильм «Таинственный монах». Там прозвучал первый «белогвардейский» киноманс: «Напишу через час после схватки». В титрах фильма автором текстов всех песен значился Михаил Танич. Но эту песню написал Юрий Борисов в 1967 г.; ее авторское название – «Последняя осень». Таким образом, первый «белогвардейский» театральный романс и первый «белогвардейский» киноманс были созданы практически одновременно, на пятидесятом году советской власти. И к обоим романсам, хотя и в разное время, оказался причастен Юрий Борисов.

«Белая ночь» была своего рода ответом Театра оперетты на спектакль Театра на Таганке «Десять дней, которые потрясли мир» (1965). На Таганке тоже показывали хронику революции со множеством песен. «Песню белых офицеров» сочинил и исполнял Владимир Высоцкий, но у него это совсем не романс:

В куски
Разлетелась корона,
Нет державы, нету трона, –
Жизнь, Россия и законы –
Всё к чертям!
И мы –
Словно загнанные в норы,
Словно пойманные воры, –
Только – кровь одна с позором
Пополам.
<...>
Пистолет сжимает твердая рука.
Конец,
Всему
конец.
Все разбилось, поломалось,
Нам осталось только малость –
Только выстрелить в висок иль во врага [6, с. 159–160].

Это – стремительный речитатив, почти что рэп; размер стиха разлетается «в куски» вместе с короной, державой и жизнью отчаявшегося офицера.

Два года спустя, в оперетте Хренникова, Офицер, словно подслушав Высоцкого, стреляет в висок. Но перед тем он должен спеть о любимой России, потерянной белыми. Это и есть центральный сюжет «белогвардейского» романса.

В литературе, в том числе сетевой, нередки упоминания о слушании альбома Гулько «Синее небо России», в том числе на проводах в армию.

Цитируем автобиографическую повесть Артема Шейнина «Десантно-штурмовая бригада» (2015):

«Проводы...

Гуляем всю ночь...

<...> Утром к 8.00 в военкомат.

<...> Магнитофон уже никто не слушает, но никто и не выключает – доигрывает до конца трехчасовая катушка. В самом конце “дописка” – Михаил Гулько.

“Поручик Голицын” и еще пара “эмигрантских” песен.

Никогда не любил особо этот жанр, дописал, чтобы пленка не падала...

Но одна песня в апреле 84-го крутилась у меня часто...

Бегут весенние ручьи,
И солнце в них купает ноги,
А мы сегодня все спешим,
Мы проклянем свои дороги...

<...> Выхожу на лестницу, а из комнаты – Гулько, на прощание:

Ой ты, синее небо России,
Ухожу, очарован тобой,
А березки, как девки босые,
На прощанье мне машут листвой» [21].

В рассказе Владимир Осипенко «Комбат» речь идет о советских офицерах на Афганской войне:

«...Любили иногда под особое настроение голосить после третьей белогвардейское:

Ой, ты, синее небо России.
Ухожу, очарован тобой.
И березки, как девки босые,
На прощанье мне машут рукой...

Ни до Афгана, ни после, никогда эта песня не звучала так душевно. Даже не слышал я ее после» [15].

Действительно, с начала 1990-х гг. популярность «Синего неба...» резко пошла на спад, и в настоящее время этот романс, по-видимому, представляет интерес лишь для любителей творчества Михаила Гулько и Юрия Борисова.

Гулько спел «Синее небо...» на концерте по случаю своего 89-летия в нью-йоркском Мастер Театре 23 июля 2020 г. Исполнение он заключил неожиданной для «белогвардейского» романса мелодекламацией:

Синее небо России...
Синее небо Украины...
Синее небо Белоруссии...
Армении, Грузии, Болгарии
и всех советских социалистических республик!
Спасибо, господа, товарищи! [14]

Отметим еще обширное цитирование «Синего неба...» (на русском, в версии М. Гулько) в романе болгарского писателя Пламена Трайкова «Шлюха» (1997). Здесь этот романс назван «голосом белогвардейца, проникнутым драматической ностальгией» (перевод мой. – К. Д.) [19, с. 243].

Итак, мы видели три модуса бытования романса «Синее небо России»:

- 1) театральная версия с театральной жестикуляцией и симфонической оркестровкой;
- 2) эмигрантский шансон в эстрадной аранжировке;
- 3) авторская песня под гитару.

В качестве опереточного номера это продукт официальной советской культуры. На эмигрантском альбоме Михаила Гулько романс теряет авторство и становится частью неофициальной культуры, а затем, с двумя добавленными куплетами, – авторской песней полуподпольного ленинградского барда.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Романс Офицера из оперетты «Белая ночь» (1967)

Текст с клавира. В квадратных скобках приводится текст с двойной пластинки 1972 г. «Белая ночь. Музыкальная хроника» (монтаж спектакля Московского театра оперетты).

Бегут весенние ручьи,
И солнце в них купает ноги.
А мы куда бежим и чьи
Мы проклянем теперь дороги?

Ой, ты, синее небо России,
Ухожу, околдован тобой.
А вдали, как девчонки босые,
Две березы мне машут рукой.

Я нигде без тебя не утешусь
Пропаду без тебя, моя Русь.
[Никогда и нигде не утешусь,
Без тебя, моя милая Русь!]
Завтра, может быть, просто повешусь!
А сегодня я просто напьюсь!

Другую буду целовать,
С другой, быть может, кинусь в омут.
Но мне к щеке уж не прижать
Родную дверь родного дома.
[Резную дверь родного дома.]

Ой, ты, синее небо России,
Ухожу, околдован тобой!
А вдали, как девчонки босые,
Две березы мне машут рукой.

[А березы, как девки босые,
На прощанье мне машут рукой.]

Никогда и нигде не утешусь,
[Я нигде без тебя не утешусь,]
Пропаду без тебя, моя Русь.
Вот вам крест, что я завтра повешусь!
Вот вам крест, что сегодня напьюсь!
[Завтра, может быть, просто повешусь,
А сегодня я просто напьюсь!]

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Владимир Павлинов. Домой (редакция 1974 г.)

Солнцем высушен, ливнями вымыт,
Буду гостем в родимом краю.
Белоснежные руки обнимут
Загорелую шею мою.

Вспыхнет солнце за тучкою хмурой,
Озарится сырое жнивье...
Вся Россия косой белокурой
Ляжет прямо на сердце мое!

Без нее мои рук устали,
Свежий воздух летуч и шатуч.
Синий дождик большими кустами
Сверху вниз прорастает из туч.

А во ржи васильки темно-сини,
А в лесу темно-сини ручьи.
Гляну в синее небо России –
Станут синими очи мои!

Не могу на нее наглядеться,
Бьется сердце, как птица в руке.
Белым парусом белое детство
Проплывает по синей реке.

Белый пух на деревьях зеленых,
Белый-белый туман на заре.
Белый город, как белый теленок,
Прижимается к рыжей горе.

Березняк в ослепительных рамах
Зашуршит у речной полосы.
Лес оплачет меня спозаранок
Голубыми слезами росы.

В эти сосны, в утиные крики,
В это солнце и в это жнивье
Голубыми гвоздями гвоздики
Вбито намертво сердце мое.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

«Синее небо России» (версия Михаила Гулько, 1981)

Бегут весенние ручьи,
И солнце в них купает ноги.
А мы сегодня все спешим,
Мы проклянем свои дороги.

Ой, ты, синее небо России,
Ухожу, очарован тобой.
А березки, как девки босые,
На прощанье мне машут листвою.

Я нигде без тебя не утешусь,
Пропаду без тебя, моя Русь.
Вот вам крест, что я завтра повешусь,
А сегодня я просто напьюсь!

Другую буду обнимать,
С другой, быть может, брошусь в омут.
Но никогда ей не понять
Чужую страсть к родному дому.
(Повтор 2-го и 3-го куплета)

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

«Ах ты, синее небо России...» (версия Юрия Борисова, 1980-е)

Бегут весенние ручьи,
И солнце в них купает ноги.
А мы сегодня все спешим,
Мы ж проклянем свои дороги.

Ах ты, синее небо России,
Ухожу, очарован тобой.
И березки, как девки босые,
На прощанье мне машут листвою.

Я нигде без тебя не утешусь,
Пропаду без тебя, моя Русь.
Вот вам крест, что я завтра повешусь,
А сегодня я просто напьюсь.

Другую буду обнимать,
С другой, быть может, брошусь в омут.
Но никогда ей не понять,
Чужую боль к родному дому.
(Повтор 2-го и 3-го куплета)

Разорву на груди я рубаху,
Упаду на ромашковый луг,
Буду в детство глядеться без страха,
Слушать сердца отчаянный стук.

Я вернусь к тебе, синь золотая,
Под березкой найду забытье,
Ведь тобою до самого края
Переполнено сердце мое.
(Повтор 2-го и 3-го куплета)

Список литературы

1. Альбом «Синее небо России». Михаил Гулько. 1981 [Электронный ресурс]. URL: <https://new.zvuch.com/albums/mihail-gulko-sinee-nebo-rossii-9490> (дата обращения: 12.01.2026).
2. Ансимов Г. П. Режиссер в музыкальном театре. М.: ВТО, 1980. 319 с.
3. Ансимов Г. П. Тихон Хренников и новое в Театре оперетты // Тихон Хренников: статьи о творчестве композитора. Сборник / Сост. и ред. И. И. Мартынова. М.: Советский композитор, 1974. С. 52–61.
4. Боков В. Слово о поэте // Юность. 1965. № 10. С. 68.
5. Васильев Г. Роли, которые нас выбирают. М.: Вагриус, 2004. 236 с.
6. Высоцкий В. Сочинения: в 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова. Екатеринбург: У-Фактория, 1996. Т. 2. 539 с.
7. Герард Васильев. Тихон Хренников. Романс из оперетты «Белая ночь» [Электронный ресурс]. URL: <https://ya.ru/video/preview/14469270325175127142> (дата обращения: 10.01.2026).
8. «Домой». Стихи В. Павлинова // Виктор Берковский. Официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <https://www.vberkovsky.ru/?r=3&m=9&s=28> (дата обращения: 10.02.2026).
9. Душенко К. В. «Я готов целовать песок...» // Душенко К. В. История знаменитых цитат. М.: Азбука-Аттикус, 2018. С. 682–684.
10. Есенин С. А. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1990. 464 с.
11. Ковалев-Чернобыльский Б. Синее небо России // Стихи.ру. 1.06.2023 [Электронный ресурс]. URL: <https://stihi.ru/2023/06/02/3549?ysclid=mlkrj5pv4p659499232> (дата обращения: 13.02.2026).
12. Кравчинский М. Русская песня в изгнании. Нижний Новгород: Деком, 2007. 232 с.
13. Лещенко Л. Господи, как это было прекрасно!.. // ГИТИС в портретах и лицах: в 2 т. / Сост. Е. Е. Сизенко. М.: Российский университет театрального искусства ГИТИС, 2013. Т. 1. С. 147–154.

14. Михаил Гулько. Юбилейный концерт в Мастер Театре, Нью Йорк, США, 23 июля 2020 г. [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=n9yx4f-8OcQ&list=PLjR_YTSRFQ5ZMHJixpQqgK_meO7_G8oxV (дата обращения: 13.02.2026).
15. *Осипенко В. В.* Комбат [23/04/2010] [Электронный ресурс]. URL: https://okopka.ru/o/osipenko_w_w/text_0020.shtml (дата обращения: 5.01.2026).
16. *Павлинов В. К.* Домой // Молодогвардейцы. 20–30-е годы – 40–70-е годы: Антология поэзии изд-ва «Молодая гвардия». М.: Молодая гвардия, 1974. С. 283.
17. *Павлинов В. К.* Домой // Юность. 1963. № 1. С. 75.
18. *Павлинов В. К.* Три любви. М.: Молодая гвардия, 1979. 191 с.
19. *Трайков П.* Уличница: роман. София: Хейзъл, 1997. 256 с.
20. *Хренников Т. Н., Шатуновский Е. Е.* Тихон Хренников. Белая ночь. Соч. 17. Музыкальная хроника в двух частях, десяти картинах, с прологом и финалом / Либретто Е. Шатуновского. Переложение для пения с фортепиано автора. М.: Советский композитор, 1972. 203 с.
21. *Шейнин А.* Десантно-штурмовая бригада. Непридуманный Афган. [Цифровое издание]. М.: Эксмо, 2015 [Электронный ресурс]. URL: <https://military.wikireading.ru/hnrwoOTZGz> (дата обращения: 5.01.2026).
22. *Шишков С.* Отступить дальше некуда: это книга о ленинградском поэте Юрии Борисове [Электронное издание]. Б. м.: Издательские решения, © 2017. 123 с.
23. Юрий Богданов. Ария офицера-эмигранта [Электронный ресурс]. URL: https://my.mail.ru/mail/sirringee/video/_myvideo/2852.html (дата обращения: 10.01.2026).
24. Юрий Борисов. Бегут весенние ручьи [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Zl8329JkJ6w> (дата обращения: 15.01.2026).

УДК 821.161.1

ЗАГАДКИ ПЕСНИ «МАРЬЯ ПЕТРОВНА ИДЕТ ЗА СЕЛЕДОЧКОЙ...»

А. Е. Крылов

независимый исследователь,
член Союза Российских писателей
ae_krylov@mail.ru

Статья посвящена проблеме авторства одной из неподцензурных песен, распространенных в 1960–1980-х гг. через так называемый магнитиздат в интерпретации Булата Окуджавы. Полная история создания песни долгое время скрывалась исполнителем и автором музыки по просьбе соавтора – сочинителя стихов, и лишь небольшому кругу коллекционеров авторской (бардовской) песни было известно утаиваемое имя: это литературовед Серго Ломинадзе. Проведенное текстологическое исследование позволило определить степень участия самого Окуджавы в создании песни.

Ключевые слова: авторская песня, магнитиздат, фонограммы, цензура, С. Ломинадзе, Б. Окуджава, Л. Шилов.

The Riddle of the Song Maria Petrovna Is Going for Some Herring...

Andrey E. Krylov

independent researcher,
member of the Union of Russian Writers
ae_krylov@mail.ru

This article addresses the problem of authorship of one of the uncensored songs that circulated in the 1960s–1980s via the so-called magnetizdat, in the performance of Bulat Okudzhava. The full history of the song's creation long remained obscured by the performer and composer at the request of the co-author – the lyricist – and only a small circle of collectors of author (bard) song were aware of the true name: the literary scholar Sergo Lominadze. The present textological analysis makes it possible to determine the extent of Okudzhava's contribution to the creation of the song.

Keywords: author's song, magnetizdat, phonograms, censorship, S. Lominadze, B. Okudzhava, L. Shilov.

Примерно в 1962 г. репертуар Булата Окуджавы пополнился песней, от которой впоследствии ему пришлось долго отрешиваться. Определить точнее время ее появления в репертуаре поэта пока затруднительно, поскольку небезызвестные фельетоны Лисочкина и Адова, увидевшие свет

зимой 1961–1962 гг., имели свои пагубные последствия. Количество публичных выступлений поэта резко сократилось. Что же касается домашних, дружеских записей, то тогда привычки их датировать у хозяев фонограмм по большей части еще не было. Впрочем, и самих подобных записей по естественным причинам было пока мало: обладателя магнитофона в те годы легче было найти среди членов крупного коллектива, нежели в небольшом кругу интеллигентов-единомышленников. Такому положению дел способствовало и то, что сам сочинитель, по его словам, стал терять интерес к песенному творчеству. После 1962-го и до начала 1969-го у него рождалось не более одной-двух новых песен в год.

Песня, о которой пойдет речь, начиналась словами «Марья Петровна идет за селедочкой...» и названия как такового никогда не имела. Она долго воспринималась большинством как полноценное и полноценное произведение Окуджавы. И даже близкий знакомый поэта литератор Владлен Бахнов сочинил ему подражание, которое начиналось словами «Ах, Мария Петровна, ах, Марья, ах, Манечка-Маня!..» (впервые: [1]). Более того, текст песни даже однажды был опубликован в подборке стихов Окуджавы (см. [7]).

Только через три десятилетия получили известность подробности, связанные с ней. В ответ на наш вопрос: почему поэт отказался включать песню в свое самиздатское собрание сочинений, которое Московский Клуб самодеятельной песни готовил к его шестидесятилетию, – тот ответил:

– Потому что это не моя песня – это песня Серго Ломинадзе. Он долго сидел в лагерях, потом он вышел, и хотя у него все закончилось, но он был под страхом этого лагерного времени. Когда я начинал писать песни, мы дружили, и он тоже под влиянием этого написал песенку. Музыка – моя, а стихи его. Он потребовал, чтобы я поклялся: никогда не скажу, что он автор стихов. Тогда можно было бояться. И я исполнял ее как свою, дав ему обещание. А потом стал уже себя разоблачать, но уже в новые времена [8, с. 59].

Сблизила двух литераторов и сослуживцев по «Литературной газете» общая судьба: у обоих были репрессированы родители; отцы арестованы,

а потом реабилитированы; матери пережили вторичные арест и ссылку в конце 1940-х (таких называли «повторниками»). С той разницей, что отец Окуджавы принадлежал, если так можно выразиться, к среднему звену партийного руководства страны, а отец Ломинадзе был близким соратником «товарища Сталина»; первый в 1937-м был расстрелян, а второй сам застрелился во время ареста. И главное: если Булат, переехав из Москвы к тетке в Тбилиси, таким образом уберется от личных репрессий, то его младший товарищ в детстве успел получить приговор как «член семьи изменника родины» – десять лет лагерей.

Теперь о песне. С сегодняшней точки зрения мы можем говорить о легкой бытовой, жанровой зарисовке на шуточные стихи, которые даже назвать сатирическими – трудно. Зато в середине же 1960-х, несмотря на самый пик оттепели, официальными инстанциями содержание стихов Ломинадзе было бы кратко определено примерно следующим образом: «в шуточной форме выдающиеся достижения нашего социалистического государства в области покорения космического пространства издевательски противопоставляются низкому уровню благосостояния рядовых советских граждан».

Таким или примерно таким был бы отзыв любого сотрудника органов Главлита. (Вспомним неоднократные общеизвестные рассказы Окуджавы о претензиях, предъявлявшихся ему в Горкоме партии по поводу исполнения куда более невинных песен «О Лёньке Королёве» и «О дураках».) Поэтому новая, забавная, на первый взгляд, песенка в его исполнении еще с большими основаниями однозначно попадала в категорию идеологически порочных, то есть антисоветских. Таким образом, она как минимум не имела никаких шансов на публикацию, а страхи Ломинадзе, напротив, имели под собой вполне осязаемую почву.

В 1976 г. Л. А. Шилов, произведя в Гослитмузее фиксацию нескольких новых песен Окуджавы, продолжил запись. На остаток пленки поместились разговоры, состоявшиеся во время небольшого застолья с музейными работниками. Очевидно, из-за частного характера фонограммы она до поры так и оставалась потаенной. Только после кончины литературоведа она получила некоторое распространение.

Один из сюжетов, обсуждаемых между тостами, коснулся «Марьи Петровны». Кто-то упомянул о ней в разговоре, – и поэт отреагировал монологом, содержащим большие подробности:

– Это не моя песня. Дело вот в чем. Ее написал... – слова! – написал мой приятель, который много лет просидел в лагере. Он вышел потом... Жил нормально, но страх был... Он был очень больной человек... И он как-то, немножечко выпив и послушав мои песни, – в самом начале, когда я стал писать, – разохотился и тоже вот написал эти слова. А я к ним придумал такую нехитрую мелодию.

Я спел. Все были в восторге. Я потом спел в другом месте... И он пришел ко мне в ужасе и сказал, чтоб я «ни в коем случае...». Тогда я сказал: я буду выдавать <ее> за свое. То есть я не буду говорить, что вот, мол, моя песня, – но никто же не спрашивает... А если спросят – я скажу: моя. И он успокоился. Я перестал ее вообще петь.

Потом прошло лет десять, все как-то <улеглось>. И он сказал: я... больше не боюсь. И я стал говорить, что это не моя, а песня вот такого-то... [12]

Во время тех же посиделок от одного из присутствующих стало известно, что в его старой записи фамилия Ломинадзе все-таки звучит. «Значит, это пока он меня не <попросил>», – был ответ Окуджавы. В свете данного им обещания напрашивается вывод, что это обозначение истинного авторства в тот раз действительно состоялось раньше и попало на пленку до обоюдной договоренности.

Позднее, уже после ухода своего товарища, в рассказах членам так называемого «Клуба друзей Булата» Ломинадзе утверждал, что и мелодию к песенке о Марье Петровне сочинил он сам. Все ранние высказывания Окуджавы, как мы видим, говорят об обратном. Да и сам литературовед не был замечен в причастности к созданию других «песенок», кроме этой. Так что, по-видимому, в данном вопросе его подводила память.

Эта песня – наряду с такими, как «Город Николаев, фарфоровый завод...» или «Запрягай-ка, тятка, лошадь...», – встречается на ранних

фонограммах Окуджавы среди песен авторских. И надо отметить, «Марья Петровна» даже немного чаще, чем названные чужие.

В постцензурные времена авторский вариант стихотворения Ломинадзе был трижды опубликован в подборке других его произведений. Впервые – в журнале, основанном Вл. Максимовым, «Континент» [5, с. 63], который в начале 1990-х стал выходить уже в Москве. Затем в 1997 г. стихи появились на страницах сборника с самоироничным заглавием «Текст слов», изданного «за счет средств автора» мизерным тиражом 100 экземпляров (см. [9]). И уже из этой книги один из обладателей раритета воспроизвел стихотворение в своей регулярной рубрике «Пародии, эпиграммы, фельетоны» солидного литературного журнала (см. [4, с. 360]).

Во всех трех прижизненных публикациях текст был неизменен и состоял из трех строф:

Марья Петровна идет за селедочкой,
Около рынка живет.
А над Москвою серебряной лодочкой
Новенький спутник плывет.

Трешки-то мало, пятерки-то жалко ей –
Хочешь не хочешь, плати...
А между звездами лунник как шелковый,
Новенький спутник летит.

Марья Петровна с улыбкой трагической
«Грабь меня, – скажет, – ну грабь».
А над землею-то новый космический,
Новенький мчится корабль.

1962

Сравним тексты. На одной из сохранившихся магнитозаписей (видимо, на самой ранней) песня исполнялась Окуджавой в составе из тех же трех строф. Впрочем, не совсем «тех же». Прежнее бытовое название *лунник*, которое изначально присутствовало в тексте Ломинадзе, Окуджава

предпочитал заменять на *спутник*, – авторский вариант остался только в одном из исполнений (предположительно позднем). Начала третьих строк каждой строфы сразу же звучали одинаково – как в строфе первой:

А над Москвою-то спутник как шелковый...

А над Москвою-то новый космический...

И вместе с тем в одном из исполнений мелькнул вариант, также не принадлежавший автору (курсив в цитатах везде мой. – А. К.):

А в небесах серебряной лодочкой...

И наконец пятая строка в звучании была на разных записях исправлена по-разному:

Трешки *ей* мало, пятерки-то жалко...

Трешки *ей* мало, пятерки *ей* жалко...

При этом, правда, пострадала составная рифма *жалко ей – шелковый*, но зато (постепенно ли?) ушли обе частицы *-то*, которыми и без того был перегружен изначальный текст.

Подобные мелкие изменения, конечно, дают основания предполагать, что Окуджава, возможно, и осуществил в него некое намеренное вмешательство. Но мы не склонны усматривать прямой умысел во всех исправлениях. Среди них теоретически могут иметь место обычные исполнительские оговорки. Такие неосознанные, поначалу спонтанные, но со временем закрепившиеся в текстах замены, как *А над Москвою...*, в изначально варьируемых строчках свойственны даже авторским песням Окуджавы. И даже начиная с самых первых – например, «остаются еще у тебя должники» и «есть еще на земле у тебя сыновья» в песне «Опустите, пожалуйста, синие шторы...».

В таких случаях первоначальная вариативность (у Ломинадзе: *А между звездами, А над землею-то*) уступает место прямым повторам (*А над Москвою...*), чем вроде бы обедняет текст. Но в то же время дословная повторяемость за счет момента узнаваемости тоже может иметь в песенном исполнении свою особую притягательность для слушателя. Да и трансформированность строки частично сохраняется (*серебряной лодочкой, лунник как шелковый, новый космический*).

Другими словами, мы не сможем даже достоверно определить, чью волю отражает каждый переделанный стих – исполнителя или самого автора, который в принципе мог, конечно, слегка упростить свои стихи, а к 1991 г. попросту забыть об этом и отдать в печать прежнюю рукопись или машинопись из своего архива.

Меж тем в какой-то момент в устах Окуджавы текст Ломинадзе претерпевает и более существенное изменение – в нем возникает дополнительная строфа, которая и в дальнейшем не изменяется:

Марья Петровна скажет: «Ну братики,
Можно платить не платить,
Ведь все равно из далекой галактики
Злая тарелка летить».

К тому же Окуджава усугубил комизм стихотворения с помощью введенных во второй и четвертой строфах просторечий. Таким образом он сразу заменил авторскую ассонансную рифму *грабь – корабль* точной, да еще и изящно поддержал этот прием в новой строфе (соответственно *грабь – корабль* и *платить – летить*).

Такое «дописывание» сторонних текстов в истории авторской песни уже бывало: как мы помним, Галич заново начинал свою песенную деятельность в 1960-е гг. с того, что «нарастил» изначально считавшиеся законченными миниатюры «У лошади была грудная жаба...» и «Мы поехали за город...», принадлежавшие дружившему с ним Геннадию Шпаликову (подробно см. [3, с. 234–240 и далее]).

Тот же метод, как видим, мог применить к стихам своего товарища и Окуджава. Вероятно, в появлении новой строфы сыграла свою роль

и новая волна наблюдений и интереса к неопознанным летающим объектам, которая, по данным одного из авторов научно-популярного сайта *Naked Science*, пришлась в СССР аккурат на 1962 г. По совпадению в мае того же года на русском языке вышла книга (подписана к печати 04.04.62) одного из выдающихся американских астрономов того времени, известного своим скептическим взглядом на НЛО (см. [6]). «Книга Мензела, – писал в предисловии ее научный редактор профессор Д. А. Франк-Каменецкий, – интересна прежде всего тем, что она разоблачает своеобразный случай массового психоза, неожиданно распространившийся в самое последнее время» [6, с. 4].

Новая заключительная строфа ломает частушечное строение куплетов Ломинадзе, при котором первая половина каждого куплета описывает бытовую сторону жизни, а вторая повествует о возвышенном. Связь этих параллельных событий в итоге проявляется, обнажая смысл песни.

При остающейся общей комической направленности ироническая апокалиптичность нового финала про *злую тарелку* придает «Марье Петровне» новую, очень яркую краску. И благодаря этому текст Ломинадзе из разряда варианта переходит уже в разряд редакции – новой, резко отличной от первоначальной. Совсем как обобщение в заключительной – галичевской – строфе песни про маршала и его лошадь. Вряд ли – даже три десятилетия спустя – истинный автор такой переработки мог забыть об этой метаморфозе и предложить к публикации старый, можно сказать более легковесный текст.

Отсюда не может не возникнуть вполне логичная версия о поэтическом со-авторстве Окуджавы, которому скорее всего и принадлежит доработанная редакция этого сочинения.

На момент написания данной статьи нам известны как минимум три разновидности фонограммы песни примерно 1962–1963 гг., имеющие четко выраженные и зафиксированные особенности. Более точной датировке они не поддаются, ибо встречались нам по большей части на сборных пленках и практически без контекста, как «одиночки». Даже расположить все эти исполнения в хронологической последовательности не представляется возможным. Отсюда затруднено и определение момента, когда в песне появился (или, наоборот, из нее исчез) дополнительный куплет.

Исполнялась она, как уже было сказано, с мелкими вариантами, с большей или меньшей привязкой к изначальному авторскому тексту, но и эти различия пока не дают однозначного ответа на поставленный вопрос о последовательности.

Из имеющихся четырех только одна фонограмма по количеству строк соответствует авторскому тексту. Но обратить внимание стоит на другую – практически полную, с дополнительной строфой. Она, по нашей оценке, довольно редка. Чем эта фонограмма примечательна?

Слово *практически* здесь объясняется так: песня записана в два приема. Перед дополнительным куплетом явно слышен щелчок магнитофона с небольшим «запльвом» звука, характерным для некоторых моделей первых магнитофонов. То есть после канонического текста Ломинадзе – запись была остановлена, магнитофон выключался.

Окуджава в данной ситуации опять же не одинок: случаи исполнения одной песни в два приема в текстологии авторской песни нам уже встречались, и даже во время публичных выступлений. Например, популярная песня Высоцкого про Ваню и Зину, которая имела заглавие «Диалог в цирке» и позднее стала называться «Диалог у телевизора», с 1973 г. пелась им почти на всех концертах. Через некоторое время автор по сложившейся у него традиции сократил поначалу длинную песню, обрезав в ней шестнадцать финальных строк. Именно в таком, окончательном, удобном для восприятия виде она и зазвучала (текст и коммент. см. [2, с. 343–344, 507]). На одном из концертов кто-то из зала стал настойчиво просить исполнить продолжение. И Высоцкий не отказал. Более того, уже зная о таком слушательском интересе и воодушевляясь чрезмерно теплым приемом, – он позднее иногда, уже после отзвучавших аплодисментов, дополнительно стал вспоминать бывшую концовку. Так он слегка разнообразил свой устоявшийся репертуар. Бывало, он делал это без каких-то комментариев и тем самым, используя эффект неожиданности, компенсировал сожаление публики об окончании любимейшей песни. А иногда сопровождал данное действие лукавыми вымышленными сведениями о том, что начал, дескать, писать ее продолжение (см., например: [10; 11]).

Происходило это в годы, когда экономить магнитную ленту уже не было надобности, и весь процесс исполнения, а вместе с тем и вся рассказанная здесь история – оставались зафиксированными. Будь это десятилетием раньше, то какой-нибудь коллекционер поступил бы именно так: остановил бы запись в конце первого фрагмента и продолжил бы ее во время звучания дополнительного.

Окуджава имел склонность, напротив, чаще дописывать свои изначально коротенькие, но уже состоявшиеся тексты. Вот и в нашем случае при всей формальной схожести примеров побудительная причина «деления» исполнения на две части у старшего поэта явно была иной – сугубо творческой.

«Составная» фонограмма Окуджавы в многократно переписанных копиях попадала к нам в нескольких вариантах – с двумя разными частями комментариев (некоторые ученые склонны обозначать подобные «межпесенные» рефлексии научным термином «автометапаратексты»):

– первая часть комментария предваряет песню и указывает на соавторство – «Песенка на слова Серго Ломинадзе»; по всей вероятности, это та же запись, которую упоминал на пленке 1976 г. один из сотрудников Гослитмузея;

– в другой раз этот начальный комментарий кем-то обрезан, зато он сохранил начало другой его части, которую Окуджава дал уже после исполнения; от этой части, если нам верно удалось ее распознать на плохой записи, остались лишь полтора слова «Последний к...».

На наш взгляд, обе ремарки Окуджавы корреспондируются друг с другом, а полтора слова означают ‘*последний куплет...*’ и в их продолжении кроется причина магнитофонной «дописки». Хочется верить, что в обрезанной части комментария поэт говорил об отдельном авторстве четвертой строфы.

В любом случае фонограмма песни, записанная в два приема, прозрачно указывает на одновременное существование двух редакций песни – короткой авторской и дописанной, увеличенной ее исполнителем, который, в свою очередь, этим своим соавторством предпочел пренебречь.

Список литературы

1. *Бахнов В.* Королева Маруся: [Из цикла «Белеет парус одинокий...»: Вариации...] // Лит. газ. 1973. 17 окт. (№ 42). С. 16. (Подражания).
2. *Высоцкий В.* Сочинения / Сост., подгот. текстов и коммент. А. Крылова: В 2 т. М.: Локид, 1999. Т. 1: Песни. 528 с.
3. *Крылов А. Е.* Галич – соавтор Шпаликова, Городницкого, Анчарова и... // Крылов А. Е. Проверено временем: О текстологии и поэтике Галича. М.: Либрика, 2020. С. 230–267.
4. *Ломинадзе С.* Иронические стихи и эпиграммы разных лет / [Публ. и предисл.] Б. Сарнова // Вопр. лит. 1988. № 1 (янв. – февр.). С. 359–364.
5. *Ломинадзе С.* «Марья Петровна идет за селедочкой...» [и др. стихи] // Континент. 1991. № 68. С. 59–72.
6. *Мензел Д.* О «летающих тарелках» / Пер. с англ. К. И. Телятникова. М.: Изд-во иностр. лит., 1962. 352 с.
7. *Окуджава Б.* «Марья Петровна идет за селедочкой...» / Публ. и крат. предисл. А. Уклеина // Молодой ленинец. 1988. 22 окт. С. 3.
8. *Окуджава Б.* «Я человек натуральный» / Беседу вел А. Крылов // Библиография. 1994. № 2 (март–апр.). С. 58–63.
9. *Синельников М.* Текст слов: Стихи свобод. человека: [Рец. на кн.] // Моск. новости. 1997. 5–12 окт. (№ 40). С. 21.
10. Фонограмма публичного выступления Высоцкого 28 марта 1976 г. в пос. Дубровицы.
11. Фонограмма публичного выступления Высоцкого на одном из концертов во время гастролей 21–26 марта 1978 г. в г. Сумы.
12. Фонограмма студийной записи Окуджавы 18 июня 1976 г. в студии Государственного литературного музея во Вспольном переулке.

УДК 821.161.1

РАЦИОНАЛЬНОЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ В СОНЕТЕ (ОПЫТ РОМАНА СЛАВАЦКОГО)

А. В. Кулагин

Государственный социально-гуманитарный университет

kula-mariya@yandex.ru

В статье рассматривается с точки зрения соотношения категорий рационального и эмоционального сонетное творчество коломенского поэта Романа Славацкого (1957–2021). Классическая, каноническая форма сонета, располагающая как будто к рациональной заданности и строгости, обнаруживает под пером Славацкого широкие возможности эмоционального наполнения и воздействия на читателя. Оно достигается за счет широкого включения в сонеты мотивов современной жизни (в том числе судеб реальных современников и знакомых автора), использования разговорной лексики (контрастно сочетающейся с некоторой «архаичностью» стиля сонетов), широкого строфического репертуара, разнообразной метрики (в целом для сонетной формы не характерной). Все это позволяет говорить о творческом опыте Славацкого-сонетиста как опыте новаторском и демонстрирует широкие эмоциональные возможности самой классической формы сонета. В качестве литературного материала в статье используются многочисленные циклы сонетов поэта («Коломенский Арбат», «Башни», «Ностальгия» и др.), а также его очерк «Коломенский сонет».

Ключевые слова: Роман Славацкий, сонет, рациональное, эмоциональное, стиль, строфика, метрика.

Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ, проект № 26-18-00128 «Сонет как национальное достояние: сохранение творческого наследия поэтов из российской глубинки».

Rational and Emotional in Sonnet (an Experiment by Roman Slavatsky)

Anatoly V. Kulagin

State Social and Humanities University

kula-mariya@yandex.ru

This article examines the sonnet work of Kolomna poet Roman Slavatsky (1957–2021) from the perspective of the relationship between rational and emotional categories. The classical, canonical form of the sonnet, seemingly conducive to rational predetermination and rigor, reveals, under the pen of Slavatsky, broad possibilities for emotional content and influence on the reader. This is achieved through the wide inclusion of motifs of contemporary life in the sonnets (including the fates of the author's real contemporaries and acquaintances), the use of colloquial vocabulary

(contrastingly combined with a certain “archaism” of the sonnets’ style), a wide strophic repertoire, varied metrics (generally not typical for the sonnet form). All this allows us to speak of Slavacky’s creative experience as a sonnetist as an innovative one and demonstrates the broad emotional possibilities of the most classical form of the sonnet. The article uses numerous cycles of the poet’s sonnets (“Kolomensky Arbat”, “Towers”, “Nostalgia”, etc.) as literary material, as well as his essay “Kolomensky Sonnet”.

Keywords: Roman Slavatsky, sonnet, rational, emotional, style, stanzas, metrics.

Фигура коломенского поэта, а также прозаика, журналиста, краеведа, Романа Славацкого (настоящее имя: Роман Вадимович Гацко; 1957–2021) уже стала предметом не только мемуарно-эссеистического [1], но и филологического внимания [5; 13]. В связи с его творчеством представляет интерес, в частности, и соотношение категорий рационального и эмоционального, преломление этого соотношения в поэтическом сознании¹. Дело в том, что излюбленной поэтической формой Славацкого был сонет; в этой форме выдержана львиная доля его поэтического наследия, систематизация и издание (и переиздание) которого только начались [9]. Уже сейчас можно сказать, что сонетов он написал более тысячи. Сонет являет собой, казалось бы, довольно жесткую, каноническую стихотворную форму, предполагающую выполнение поэтом поставленной им перед самим собой рациональной строфической задачи. Но вот парадокс: эта форма обнаруживает возможности варьирования, в определенном смысле – творческой свободы, как раз и располагающей к эмоциональному восприятию сонета. Любопытно уже одно то, что среди своих классических строфических «собратьев» (триолет, рондо, терцины) сонет оказался в новейшее время наиболее продуктивным и наиболее «живучим»: это говорит о его богатом внутреннем потенциале, который может показаться исчерпанным только поверхностному взору.

Во-первых, сонет у Славацкого, вопреки своей «классической», несколько «архаической» репутации, оказывается принципиально открыт современности. В качестве героев (не просто адресатов посвящений, а именно героев) сонетов у него появляются его современники – как старшие,

¹ Проблема соотношения рационального и эмоционального широко обсуждается на конференциях и в изданиях Волгоградского государственного социально-педагогического университета. См., например: [4; 6].

так и люди его поколения. Например, в цикле «Коломенский Арбат» (2017)² обнаруживаем сонеты «Хирург Пётр Сарафьян» и «Летчик Василий Зайцев», воссоздающие поэтический портрет известных в Коломне людей. Оба они – участники Великой Отечественной войны, которая сама по себе уже есть явление новейшего времени, но лирический сюжет протянут от военного времени еще и к современности. Так, именно обращение к современности по-настоящему драматизирует судьбу второго из них, дважды Героя Советского Союза: «Воздушный всадник! Вот он, древний жребий: // ты выжил в обожженном дымном небе // и был подбит без боя на земле!..» [9, с. 35]. При этом поэт не забывает и о классической ауре сонета: человек двадцатого столетия, военный летчик, сравнивается с древним всадником (выше он назван еще и *гусаром воздушным, рискованым вольтижёрсом воздушных пут*; слово «вольтижёр» может означать как ловкого циркового эквилибриста, так и французского пехотинца эпохи наполеоновских войн, что созвучно «гусару»).

Если героем сонета является кто-то из друзей или хороших знакомых поэта, то образ этого человека может быть окружен профессиональными и бытовыми реалиями, для сонетной формы непривычными. Так происходит, например, с образом коломенского фотографа-журналиста Льва Авдева: «И длится жизнь – какое счастье! – // фотографическим щелчком, // чтоб на закате возвращаться // домой – немножко под хмельком» («Фотограф»; цикл «Самайн», опубл. в 2022 г., посмертно) [9, с. 399]. Разговорное *под хмельком* органично сочетается с поэтизмом *И длится жизнь – какое счастье!*: ведь быть *немножко под хмельком* для героя стихотворения и есть одно из условий «счастья».

Поэтическое и бытовое сопряжены и в сонете-ретроспекции, посвященном памяти матери одного из друзей поэта, в неожиданной рифмовке: «На стекле заснеженные ризы, // стол, и “Огонек”, и телевизор...» («Зинаиде Леонидовне Колосовой»; цикл «Самайн») [9, с. 380]. Поэтический сдвиг традиционной «рациональной» формы в сторону современных для лирического героя реалий эмоционально эту форму окрашивает, приближает

² Поскольку нам известны даты написания не всех сонетов поэта, мы здесь и далее в интересах единообразия указываем год публикации всего цикла, в который упоминаемые и цитируемые нами сонеты вошли.

мир поэта к читателю. Кстати, в другой раз рифма, тоже неожиданная, оказывается предметом лирической рефлексии, позволяющей совершить еще один сдвиг, когда памятная поэту и его современникам примета двадцатого столетия (газетная вырезка) сама уже превращается в эпоху высоких технологий в элемент поэтического ретро: «Вылижут Старый Город, выложат новой плиткой – // надо ж толпе туристов пораздавать презенты! // ...Только зачем-то в сердце скрылась чудная рифма – // точно в альбоме ветхом – вырезка из газеты» («Коломенская элегия»; цикл «Ностальгия», 2020) [9, с. 455]. Здесь интересно и парадоксальное наименование сонета «элегией»; для нашей темы было бы достаточно уже одного того, что это жанровое обозначение эмоционально окрашено.

Очевидно, что мотивы современной жизни влекут за собой и обновление языка сонета, сближение его с разговорной речью – особенно заметное на фоне некоторой, вообще характерной для сонетов Славацкого, архаизации слога. В развитие сказанного о «Коломенской элегии» или о сонете памяти З. Л. Колосовой приведем цитату из сонета «Спасский монастырь» (цикл «Башни», 2014), экспрессивностью напоминающую, может быть, манеру молодого Маяковского: «И тень ползет крылом нетопыриным, // и соль созвездий сыплется в проемы. // Ночь – горбит Город в омуте подъема, // как фотообъектива гнутой льдиной» [9, с. 215]. Слова *тень*, *крыло*, *созвездия*, *ночь*, сами по себе стилистически нейтральные, но здесь претендующие на роль поэтизмов, как бы скорректированы негативными в данном контексте прилагательным *нетопыриным* и существительным *омут*, неожиданной и тоже, кажется, работающей «на негатив» метафорой *соль созвездий*, но главный стилевой сдвиг создан, конечно, сравнением с линзой фотообъектива. Эта современная реалия заостряет всю тревожно-зловещую поэтическую панораму. А в финале появляется откровенно разговорное слово *прорва*, вписывающееся в картину мироздания, как бы гибнущего вместе с разрушенным в советское время монастырем, с *ребристыми рядами его крестов и шпилей, аркадами и каменными клетями*: «Проклятый сон. Пустеет неба прорва. // ...А Спасский монастырь разбит и взорван, // когда меня и не было на свете». Другой пример поэтического контраста, когда высокий слог оттеняется просторечными выражениями: «Читали гранки с хохотом и спорами, // и шла

редакционная возня, // шатались литсотрудники, с которыми // шутя болтали Исбах и Пильняк. // Они свою эпоху обессмертили...» («Коломенка»; цикл «Ностальгия») [9, с. 470]. Высокий слог пятого в этой цитате стиха «предупрежден» не только разговорными *хохотом, возней*, глаголами *шатались, болтали*, но и профессионализмом *гранки*, и канцеляризмом *литсотрудники*. Так поэтическая картина жизни газетной редакции обретает стилевую и эмоциональную объемность.

Еще один пример языковой свободы поэта-сонетиста – сонет «Люция» (цикл «Корабль», 2019): «Коломна – лодка! Тяжелый лот // давно потерян в глуби Посада... // И Время, точно Чеширский кот, // с ухмылкой таращится из засады» [9, с. 314]. Первые два стиха – плюс воспроизведенное с прописной буквы существительное *Время* – работают на поэтическую архаизацию: слово *лот* употреблено, по-видимому, в значении старинной меры веса; лот, правда, равен всего 12 с лишним грамм, но здесь он гиперболизирован: *тяжелый лот*. Старинный колорит имеет и *глубь Посада* (в Коломне, как и в других древних городах с кремлем, есть посадская часть) вкупе с мотивом «давней потерянности». Но дальше язык меняется, и переломным моментом становится появление мотива Чеширского кота из сказки Кэрролла «Алиса в Стране Чудес». Там, напомним, этот волшебный кот обладает улыбкой, остающейся после исчезновения самого Кота. И здесь поэт переходит на просторечие: *...с ухмылкой таращится из засады*. Что это значит? Дальнейшее развитие лирического сюжета переносит нас из Коломны в шекспировскую Англию: «И веет Англией от реки, // и пахнет “Бурей” и “Зимней сказкой”!» Дело в том, что цикл «Корабль» был написан Славацким под впечатлением от постановки коломенским театром *Pastila* его поэтической книги «Темная леди», составленной преимущественно из переводов сонетов Шекспира. Вот пролетевшие века и протянувшиеся между Коломной и Англией пространства и «растворились», подобно Чеширскому коту, а языковая вольность выпукло обозначила этот пространственно-временной перепад.

Еще один критерий, позволяющий говорить о расположенности сонета к варьированию и уводящий его от известной «монотонности», а значит, тоже окрашивающий «рациональную» сонетную модель эмоционально, – строфика. Здесь нам «подсказывает» сам Роман Славацкий, кратко

наметивший строфическую историю сонета в специальном небольшом очерке. Поэт выделил несколько исторически особенно значимых строфических моделей сонета: 1) так называемый «сицилийский сонет» родоначальника этой формы, Якопо Лентини, включающий в себя октаву и секстет; 2) сонет поэтов «Нового сладостного стиля» и Петрарки, где октава разделена на два катрена, а секстет – на два терцета; 3) так называемый «свободный английский сонет», в традиции которого писал и Шекспир; здесь три катрена, не связанные сквозной рифмой, и финальный дистих. В русской поэзии (преимущественно Серебряного века) Славацкий, вслед за О. И. Федотовым, автором монографии «Сонет» [14], усматривает широкое разнообразие строфических форм и наконец формулирует принцип, на котором строит собственную форму, названную им «коломенским сонетом». Суть ее в том, что дистих занимает не финальные стихи 13–14, а стихи 5–6, в результате чего, как пишет поэт-эссеист, «мощная финальная концентрация смысла, его “замковая часть”, сохраняется, но она органично включается в завершение последнего катрена» [9, с. 481]. По мысли О. И. Федотова, такую форму «при желании можно определить как традиционный опрокинутый сонет французской модели со свободной схемой рифмовки» [13, с. 63]. Славацкий не касается в своем очерке соотношения рифмованных стихов, между тем как на этом уровне сонетологи отделяют от «итальянского» сонета с чередованием *abab abab* (или *abba abba*) *cdc dcd* сонет «французский», построенный так: *abba abba ccd eed* (или *ccd ede*) [12]³.

В творческом наследии самого Славацкого можно обнаружить все перечисленные выше строфические варианты. Два «сицилийских» сонета обнаруживаем в цикле «Коломенский шиповник» (2020), едва ли не полностью посвященном лирической рефлексии по поводу сонетной формы; это стихотворение, именно так и названное: «Сицилийский сонет. Из Якопо де Лентини» (перевод) и сонет с говорящим названием «Восемь и шесть»: «Нет, это не розы цветок кровавый; // шиповник пышет кислинкой странной, // восьмерки ткнут колдовские травы: // вдохнул – и шатаешься, будто пьяный. // И вот уже рифмы поют Секстетом...» (и так далее) [9, с. 444].

³ См. обзор научной литературы о сонете: [2].

Сонетов, в которых октава разделена на два катрена, а секстет – на два терцета, у Славацкого – великое множество. Например, полностью (за исключением финальных сонетов-магистралов) выдержаны в такой форме циклы «Пушкинский венок» (1999) и «Посадский венок» (2002). Назовем еще, к примеру, сонеты «Листья Леонардо» и «Сентябрь» из цикла «Алхимия стиха» (2017) или сонеты «Вишневый сад» и «Веер» из цикла «Ностальгия» (2020). «Французский сонет» обнаруживаем, например, в «Двух богинях» (цикл «Башни») или в «Сказках Арбата» (цикл «Коломенский Арбат», 2017), только поэт иногда бывает склонен оформлять стихи 9–10 как дистих, после которого идет завершающий катрен с перекрестной рифмовкой. Между тем немало у него и таких «французских» сонетов, где секстет разбит на два терцета; таков, скажем, сонет «Старый город» из цикла «Ностальгия» (2020), где зарифмованы строки 9–10, 12–13 и 11–14. Оригинальных сонетов «шекспировского типа» у него немного («Английский сонет» и «Апология»; оба – из цикла «Коломенский шиповник»), зато именно так, в строфическом соответствии оригиналу, он перевел двадцать восемь сонетов самого Шекспира для книги «Темная леди» (2016). О «коломенских сонетах» нечего и говорить – эту форму Славацкий разрабатывал на протяжении многих лет. В качестве примера приведем сонет «Путеводитель» (цикл «Крипта», 2021), посвященный коломенскому историку-краеведу Е. Л. Ломако, автору путеводителя «В путешествие по коломенскому кремлю»: «Где старой Башни древняя корона // топорщится узорами шатра, // в бойнице пляшет серая ворона – // что триста лет назад, что и вчера. // И, как ни погляди, – она все та же, // и что-нибудь, наверное, расскажет. // О чем рассказ? Да вот – об этих стенах, // о битвах и о кладах потайных, // о наших судьбах – ярких и мгновенных, // о призраках нездешней тишины. // Здесь каждый храм седидами украшен // и сказками нагружен каждый дом... // Летит ворона возле старых башен // и чертит высь потерянным пером!» [9, с. 419]

Расширяет эмоциональные возможности сонета и метрика. В русской поэтической традиции сонет тяготеет преимущественно к пятистопному и даже шестистопному ямбу, имеющему, в свою очередь, богатейшую традицию в поэтической классике [3, с. 59–60, 121–125 и др.]. Назовем сонеты Пушкина («Сонет» – 5 стоп; «Поэту» и «Мадона» – 6 стоп) и поэтов

Серебряного века, влияние которых на творчество Славацкого было бесспорным и им самим признавалось, например: «Сонет к форме» (5) и «Сонет» («О ловкий драматург, судьба, кричу я “браво”...»); 6) Брюсова; «Скорпион» (5) и «Возрождение» (6) Бальмонта; «Взятие Тюильри» (5) и «Взятие Бастилии» (6) Волошина. Эта метрика усиливала классическое, «академическое» звучание старинной формы. Обе разновидности ямба представлены, конечно, и у Славацкого. Так, пятистопным ямбом написаны циклы «Посадский венок» (2002) и «Венок Шкини» (2017), многочисленные сонеты других циклов, например, «Стекло» (цикл «Старые вещи», 2003) или «Подсвечники» (цикл «Коломенский Арбат»). Шестистопный ямб обнаруживаем в сонетах «Ночью» (цикл «Самоцветные четки», 2004), «Валентину Курбатову» (цикл «Коломенский шиповник») и других.

Между тем диапазон метрики в сонетах Славацкого очень широк, мы бы сказали – для этой формы вообще уникален. Приведем примеры использования им разных размеров. Четырехстопный ямб: «В божнице – темные иконы, // за сапогом – холодный нож, // дом – без пощады и Закона, // но ты его не обойдешь» («Необойденный дом»; цикл «Театр», 2014) [9, с. 274]. Четырехстопный хорей: «Обольстительная осень, // зыбких листьев позолота – // каждый год она возносит // всех российских стихоплетов...» («Сезон вдохновенья»; цикл «Алхимия стиха», 2017) [9, с. 342]. Пятистопный хорей: «Сколько же добра наворовала // пышной Адриатики царица! // Самоцветов яркие развалы // и мощей священные частицы...» («Кони Сан Марко»; цикл «Венеция», 2018) [7, с. 37]. Трехстопный дактиль: «Умбрия – нежным рассветом // тянется с вешней поры. // Каменной веткой – Орвьето // смотрит с вершины горы» («Орвьето»; цикл «Итальянские этюды», 2020) [8, с. 35]. Трехстопный анапест: «Дух Армении – сладкий и пряный – // в этих бархатных темных очах, // в этих кратких речах Сарафьяна, // в этой мощи седого врача...» («Хирург Пётр Сарафьян»; цикл «Коломенский Арбат») [9, с. 34]. Четырехстопный анапест: «До предела небес долететь нелегко: // и земля тяготит, и до звезд далеко; // только ангелы свет оперяют крылами, // видя Вышний Престол далеко-далеко» (сонет-газель «До звезд далеко»; цикл «Эмаль», 2019) [11, с. 13]. Трехстопный амфибрахий: «Бессонницей сумрак окутан – // в ночи и на сердце – темно; // ступают немые минуты, // бессчетные тени слонов...»

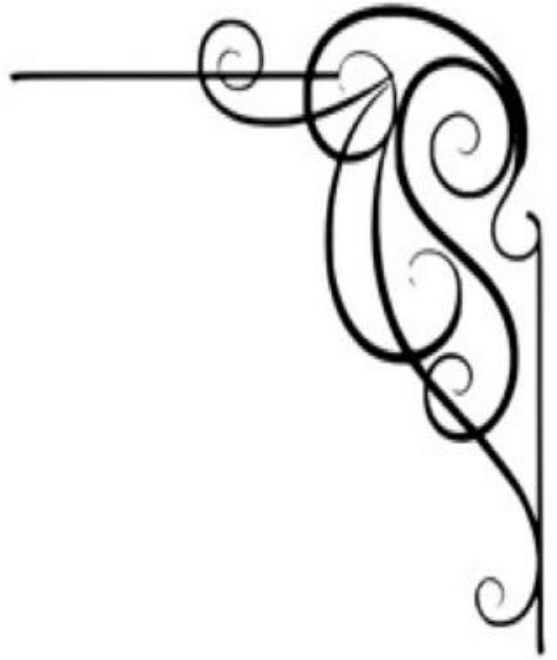
(«Бессонница»; цикл «Эмаль») [11, с. 35]. Пятистопный амфибрахий: «Прозрачная осень... В коломенских рощах дубовых // листва облетает... О теплые сумерки, где вы? // Лишь сыплются листья, и каждый – как скрытое слово, // видение летней истомы и вешнего гнева» («Листья Леонардо»; цикл «Алхимия стиха») [9, с. 341]. Дольник с элементами акцентного стиха: «Коломенский Йорик!.. Вспорхнул твой дух – // нахохленный воробей, // и Гамлет скажет на сцене вслух // надгробную речь тебе» («Вместо прощания»; цикл «Театр», 2014; сонет посвящен памяти актера Сергея Кузнецова) [9, с. 265]. Логаэды: «В античном храме тяжелый сон // струится тенью на мрамор фриза; // лежат обломки его колонн // красивым камнем, разбитой ризой...» («Уайльд»; цикл «Алхимия стиха») [9, с. 340]. Вольный амфибрахий, где число стоп в стихах колеблется от двух до пяти; приводим такой сонет полностью: «Исполнены каменной мощи // тяжелые мышцы палат, // оцеплена старая Площадь // кольчугой дворцовых оград. // Редает разбитый отряд: // церковей островерхие рощи. // Да галки кричат. // Истлели священные мощи... // И солнце, пронизано ветром и цветом // шиповника, бродит на камне нагретом, // вверху – в паутине решеток – мерцает закат. // И дремлет Собор – посвященье старинной отваге, // и трещины сетью легли на его саркофаге. // Да галки кричат» («Успенская площадь»; цикл «Башни») [9, с. 212]. И даже верлибр («белый сонет», где нет не только единого метра, но и рифмы, и знаков препинания): «В каменоломнях слова поэт поднимает // окаменевшие звуки и слышит отзвук // и женщины каменные от горя открывают очи // казненный партизан встает на краю могилы» («Гадеуш Ружевиц»; цикл «Звезды и ветер», сер. 2010-х) [10].

Итак, в пользу принципиального обновления сонетной формы, наполнения ее – при всей ее «рациональной» заданности и условности – эмоциональным содержанием, как бы сдвигающим привычное представление о сонете, говорят у Славацкого несколько факторов: 1) широкое включение в сонет мотивов современной жизни; 2) использование разговорной лексики; 3) очень широкий строфический репертуар; 4) разнообразная, порой, кажется, далеко «не сонетная» метрика. Все это позволяет говорить о творческом опыте Славацкого-сонетиста как опыте

новаторском и демонстрирует широкие эмоциональные возможности самой классической формы сонета.

Список литературы

1. В одном лице – историк и поэт: Сб. памяти Романа Славацкого / Сост. А. В. Кулагин. Коломна: Лига, 2023. 192 с.
2. *Вороневская Н. В.* Сонет как жанр: некоторые исторические и теоретические аспекты // Вестник Северо-Вост. гос. ун-та. 2011. Вып. 16. С. 68–73.
3. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Изд. 2-е. М.: Фортуна Лимитед, 2002. 352 с.
4. Категории рационального и эмоционального в художественной словесности: Сб. науч. статей / Отв. ред. и сост. Е. Ф. Манаенкова. Волгоград: Перемена, 2013. 396 с.
5. *Кулагин А. В.* Классик в провинциальном контексте: (О цикле Романа Славацкого «Пушкинский венок») // Эпистола: Филологический журнал. 2023. Т. 3. Вып. 6. С. 84–92.
6. Проблемы «ума» и «сердца» в современной филологической науке: Сб. науч. статей / Отв. ред. Е. Ф. Манаенкова. Волгоград: Перемена, 2010. 572 с.
7. *Славацкий Р.* Венеция: Книга сонетов. Коломна: Лига, 2018. 52 с.
8. *Славацкий Р.* Итальянские этюды: Книга сонетов. Коломна: Лига, 2020. 64 с.
9. *Славацкий Р.* Коломенские сонеты / Сост. А. В. Кулагин. Коломна: Лига, 2026. 512 с.
10. *Славацкий Р.* Тадеуш Ружевиц [Электронный ресурс]. URL: <https://stihi.ru/2017/01/21/2477> (дата обращения: 06.01.2026).
11. *Славацкий Р.* Эмаль: Книга сонетов. Коломна: Лига, 2019. 56 с.
12. *Степанов А. Г.* Сонет // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 240–241.
13. *Федотов О. И.* О коломенском сонете Романа Славацкого // XI московские Анциферовские чтения: Сб. статей. М.: ГМИРЛИ им. В. И. Даля; ИМЛИ РАН, 2025. С. 62–69.
14. *Федотов О. И.* Сонет. М.: РГГУ, 2011. 610 с.



*Из истории английской литературы:
поэтика и рецепция*



УДК 821.111

MAZEPPA IN THE EUROPEAN AND RUSSIAN IMAGINATION: BYRON, PUSHKIN, TCHAIKOVSKY

Jonathan D. Gross
DePaul University, USA
jgross@depaul.edu

This essay treats Byron's *Mazeppa* (1819), Pushkin's *Poltava* (1828–1829), and Tchaikovsky's opera (1884) focusing on poetic works and the libretto format. Byron and Pushkin's narrative techniques contribute to divergent understandings of Mazeppa's personality. Where Byron invokes sympathy for the young Mazeppa as a rake who is harshly punished by a punitive horse ride, Pushkin stresses Mazeppa's violation of his oath as Godfather to Maria. Tchaikovsky's libretto adapts Pushkin's poem and responds to Byron's, noting Mazeppa's selfish machinations, while rendering a sympathetic account of Mazeppa's love affair with Maria. Pushkin did not adapt Byron's poem, but, opposing its genre and meaning, created his own version of Mazeppa's character and 'story', focusing on the national history, insofar as records were available. Distinguishing between legend and history, the essay compares Byron and Pushkin's depiction of horses as a key motif of both the poems, to which European art responds energetically in paintings by Delacroix ('Mazeppa on the Dying Horse', 1824), Vernet ('Mazeppa and the Wolves', 1826), and Gericault ('The Ordeal of Mazeppa', 1827).

Keywords: Byron, Pushkin, Tchaikovsky, Delacroix, Vernet, Gericault, betrayal, eros, history, legend.

Мазепа в европейском и русском восприятии: Байрон, Пушкин, Чайковский

Дж. Д. Гросс
Университет Де Поля, США
jgross@depaul.edu

В статье рассматриваются поэмы «Мазепа» (1819) Байрона и «Полтава» (1828–1829) Пушкина, а также опера «Мазепа» Чайковского (1884) в сопоставительном аспекте, нацеленном на сравнение поэтических текстов и либретто. Нарративные приемы Байрона и Пушкина приводят к различным представлениям о личности Мазепы. Если в поэме Байрона выражается сочувствие к молодому Мазепе как к повесе, сурово наказанному за адюльтер, то Пушкин выделяет в образе украинского гетмана мотив нарушения клятвы крестного отца (Марии). Либретто оперы Чайковского адаптирует «Полтаву» Пушкина и одновременно перенимает разработку любовной темы в поэме Байрона. Оно акцентирует эгоистичные мотивы и хитроумные интриги Мазепы; вместе с тем оно сочувственно описывает любовную связь Мазепы с Марией. Пушкин не адаптировал поэму Байрона, но выступил с поэтической полемикой, нацеленной на создание нового произведения принципиально иного жанра и содержания. Он сосредоточился на изображении национальной истории, подтверждаемой документами.

Разграничивая влияние легенды и исторических документов, статья сравнивает изображение коней и конского скака у Байрона и Пушкина как ключевой мотив обеих поэм, нашедший продолжение в картинах Делакруа («Мазепа на умирающей лошади», 1824), Верне («Мазепа и волки», 1826) и Жерико («Испытание Мазепы», 1827).

Ключевые слова: Байрон, Пушкин, Чайковский, Делакруа, Верне, Жерико, предательство, эрос, исторический документ, легенда.

As Dr. Koroleva has emphasized in *The British Myth of Russia*, “Lord Byron should be considered the key figure in the formation of the Russian image in the English literature of the first half of the 19th century. There are several reasons for this: the relative popularity of his works among contemporary readers, the political motivations of his poetry, his deep personal and artistic interest in Russia, and the greater attention to the Russian theme as compared with the works of English poets of the Romanticism era” [10, p. 93]. While Byron exhibits a ‘facetious approach’ to Russia in the Russian episodes of *Don Juan* (cantos 6–10, 1823), according to Patrick Waddington, ‘a genuine fascination with Russia is seen in his poem *Mazeppa* (1819), which manages to be fundamentally unpolitical while rendering the strangeness and excitement of Slavonic life and manners’ [13, p. 25]. More recently, Peter Graham observes that ‘Mazeppa is too conventional in his values to be a Byronic hero’ [10, p. 149]. This essay argues that Byron uses a framed narrative to portray Mazeppa as heroic. Byron’s horse-loving Mazepa contrasts with the villainous portrait offered by Pushkin and Tchaikovsky. In these sundry works, eros appears in synchronic and diachronic tension, depending upon whether one views Mazeppa as a young lover in Poland or as a political figure in the Ukraine, an erotic liberal (in Montesquieu’s sense) or a lecherous villain who is nevertheless charming, powerful, and potent.

In her book-length study of *Poltava*, Virginia Burns explains why the literary and historical figure of Mazepa has become so complex. “The basic facts known about Mazepa are that he was born in either 1632 or 1644 into a Ukrainian gentry family in the district of Bila Tserkva in the province of Kiev. <...> Nothing certain is known about Mazepa until the 1670’s when he again surfaced in the army of Petro Doroshenko, Hetman of the Western Ukraine from 1666 to 1676. <...> When Doroshenko’s fortunes declined <...> Mazepa managed to ally himself with the Hetman of the East, Samoylovich, <...> in 1682 he had become the General Osaul or Inspector General, and thus second

in command to Samoylovich. In 1687, Samoylovich was deposed and exiled to Siberia, and Mazepa replaced him as Hetman” [3, p. 4].

In Byron’s poem, Mazeppa is caught *en flagrante* with a young Polish Countess while serving as a page at the Court of King John II Casimir Vasa. Pushkin claimed to eschew the legendary aspects of Mazeppa’s affair with a Polish nobleman. “He had rejected the legendary accounts of Mazeppa, both Slavic and Western, and had, using the evidence of published and documented history, presented the historical Mazepa in his poem” [Ibid., p. 3]. Byron’s poem was written in 1819; Pushkin’s in 1828. Despite full length studies by Hubert Babinski [1] and Virginia Burns, *Mazeppa* and *Poltava* have not been compared in many monographs [3]. Where Byron’s poem is seen as a transitional work, between the sentimental earlier verse and the ironic tone of *Don Juan*, Pushkin’s poem has been regarded by many critics as a failure, despite its well-researched and carefully constructed artistic presentation. I would argue that both are artistic successes when viewed as works of art, rather than political vehicles.

Byron’s *Mazeppa* (1819)

Byron sympathizes with Mazeppa while Pushkin does not. Both use frame narration but Byron focuses on Mazeppa’s youth while Pushkin stresses his age. Mazeppa tells self-exculpatory tales in both works but in different ways. Byron endorses Ukrainian struggles; the stripling page against the rich Polish count; the Ukrainian war hero tempered by love to defend his country against Peter the Great; Byron mocks Russian names and Catherine the Great in *Don Juan*’s episodes with the siege of Ismail; Pushkin defends his country even against Adam Mickiewicz’s criticisms in *Forefathers’ Eve 1828* (Digression). Byron defends Ukrainian autonomy; he forgives the sinner; endorses passion as a more trustworthy guide to politics than class privilege. Eros drives this liberal, not a Holy Alliance.

What has led to this tragedy? Mazeppa’s horse-riding prompts Charles to question the Hetman about why he rides so well. Byron displays his love for animals in this poem by focusing on the dignity of horses. This equine focus caught Delacroix’s imagination, as well as that of Tchaikovsky, Liszt, and Vernet. Byron questions the vanity of human wishes that leads horses into battle and destruction. For Byron, the horse’s dignity is as important as his lord’s (See: [9]).

But he was hardy as his lord,
And little cared for bed and board –
But spirited and docile too,
Whate'er was to be done, would do,
Shaggy and swift – and strong of limb –
...That Steed from Sunset until dawn
His chief would follow like a fawn... [5 (lines 64–72)]

Byron's use of the simile 'like a fawn' underscores the difference between serving a master willingly (as Mazeppa's horse does), and doing so only because a bridle is in your mouth and a horseshoe on your hoofs (as Peter XII does). "In Voltaire's version, Mazeppa's horse returns home," Bernard Beatty notes. "In Byron's version, the horse's home is in the wilderness in and into which it dies" [2, p. 71].

Mazeppa – on the earth
So fit a pair had never birth,
Since Alexander's days till now,
As thy Bucephalus and thou [5 (lines 100–104)].

Mazeppa explains his horsemanship in legendary terms (Alexander and Bucephalus), but also in practical ones by alluding to a youthful affair, when he was strapped to a horse that returned him to the Ukraine.

I was a goodly stripling then –
At seventy years I so may say
That there were few, or boys or men,
Who in my dawning time of day,
Of vassal or of knight's degree,
Could vie in vanities with me;
For I had strength, youth, gaiety –
A port not like to this ye see,
But smooth, as all is rugged now;
For time, and war, and care have ploughed...
[Ibid. (lines 180–190)]

The narrator admits he lacked self-control ('but could not my own feelings master'). His most striking assertion, however, is that he prefers his undisciplined self to his middle aged incarnation:

I'd give The Ukraine back again to live
It o'er once more, and be a Page... [Ibid. (lines 305–306)]

Without moral apology, the speaker mocks his older rival, the man who Theresa has married but who she despises.

Byron's Mazeppa is a young rake and Pushkin's a lecherous man. 'I wish I was a boy again,' Byron frequently wrote in his letters. "I was so completely alone in this new world that it half broke my spirits," Byron wrote, for example, remembering when he left Harrow for Cambridge. "It was one of the deadliest and heaviest feelings of my life to feel that I was no longer a boy" [4, vol. 9, p. 37). "From that moment I began to grow old in my own esteem – and in my esteem age is not estimable' he noted in *Detached Thoughts* in 1822" [Ibid.]. He wrote anniversary poems to lament his aging, penned *I Would I Were a Careless Child...*, even a final *On This day I Complete My 36th Year....* To 'be a Page', as the poet asserts in his poem *Mazeppa*, is to have a heart that is 'innocent'. Byron gave away a fortune to liberate Greece (often overlooked), wishing he might love again as he did in his youth. The Hetman, by contrast, is 'rich as a salt or silver mine' [5 (line 155)] and counts his fortune to the displeasure of his wife who he ignores:

he would gaze upon his store,
And o'er his pedigree would pore,
Until, by some confusion led,
Which almost looked like want of head,
He thought their merits were his own. – –
His wife was not of his opinion;
His junior she by thirty years,
Grew daily tired of his dominion... [Ibid. (lines 160–170)]

'His wife was not of his opinion' is the telling line. Thirty years younger, she found her spouse uncongenial. She has grown 'daily tired of his dominion.'

‘Dominion’ refers both to the husband’s control of his wife, and political dominions that depend upon arranged marriages and affairs of state. The Count discovers Theresa and Mazeppa *en flagrante* and Mazeppa notes that not only sexual envy, but the class difference:

– perchance a King
Had reconciled him to the thing –
But with a stripling of a Page –
I felt, but cannot paint, his rage... [Ibid. (lines 355–359)]

Mazeppa’s lack of sexual self-control is punished in a manner worthy of Dante’s *contra passio*. “What is meant, for instance, by poetic justice?” De Quincey asks, — “It does not mean a justice that differs by its object from the ordinary justice of human jurisprudence; for then it must be confessedly a very bad kind of justice; but it means a justice that differs from common forensic justice by the degree in which it attains its object, a justice that is more omnipotent over its own ends, as dealing — not with the refractory elements of earthly life, but with the elements of its own creation, and with materials flexible to its own purest preconceptions” [7, p. 449]. Byron calls such justice a ‘bitter prank’.

In the full of wrath and dread,
To me the Desart-born was led...
I saw not where he hurried on –
'Twas scarcely yet the break of day,
And on he foamed – Away – Away!.. [5 (lines 368–372)]

‘Foam’ is repeated twice, this time with reference to ‘his foaming flank’: *They played me there a bitter prank / When, with the wild horse for my guide, / They bound me to his foaming flank; At length I played them one as frank*” [Ibid. (lines 411–415)]. *The word ‘foam’ links Theresa and the horses, ‘The drooping courser faint and low All feebly foaming went – / Who seemed the Patriarch of his breed, / Without a single speck or hair / Of white upon his shaggy hide; – They snort – they foam – neigh – swerve aside, / And backward to the forest fly / By instinct from a human eye* [Ibid.].

Byron's *Mazeppa* returns one act of passion with another, burning down the castle where the affair with the nobleman's wife occurred.

I paid it well in after days –
 There is not of that castle gate,
 Its drawbridge and portcullis weight,
 Stone, bar, moat, bridge, or barrier left,
 Nor of its fields a blade of grass,
 Save what grows on a ridge of wall
 Where stood the hearth-stone of the hall;
 And many a time ye there might pass
 Nor dream that e'er that fortress was.
 I saw its turrets in a blaze... [Ibid. (lines 390–402)]

What of Theresa? Byron's *Mazeppa* does not encourage us to ask. *Mazeppa* only notes that Charles XII's celibacy has made him a different kind of general than *Mazeppa*. One is a virgin, the other a man of the world. Their sexual experience, or inexperience, shape them into different men. One acts from a form of imperialist athleticism; the other from motives of personal pique. One is resigned to his loss and eventual exile to Turkey ('Kinglike the monarch bore his fall'), the other impulsive, nostalgic and, even in old age, pining for the youthful episode (*I'd give The Ukraine back again to live / It o'er once more, and be a Page*) [Ibid. (lines 305–306)]. Charles XII is notoriously indifferent to shedding his subjects' blood; Byron's hetman prefers affairs of the heart to affairs of state. One ruler abandons his slain horse for another's ('His horse was slain'), while *Mazeppa* cares for the animal that supports him, linking him to Alexander and Bucephalus.

Tellingly, Charles wonders why and how *Mazeppa* became such a good horseman. The poem opens with a contrast between imperialist generals ('the royal Swede') and passionate rebels ('*Mazeppa*').

'Twas after dread Pultowa's day,
 When Fortune left the royal Swede
 – Around a slaughtered army lay,
 No more to combat and to bleed.

The Power and Glory of the war,
Faithless as their vain votaries, Men,
Had passed to the triumphant Czar,
And Moscow's walls were safe again... [Ibid. (lines 1–10)]

Pushkin chose Byron's lines as the epigraph for *Poltava: Faithless as their vain votaries, Men, / Had passed to the triumphant Czar* [11, p. 111; 5 (line 9)]. He also shared Byron's distaste for generals who care little for loss of life, whether Napoleon, Charles XII, or 'triumphant Czar[s]' [13, p. 12]. Perhaps Byron's view of Mazeppa is more flattering than Pushkin's for Byron emphasizes that Mazeppa cares for his horse.

But first, outspent with this long course,
The Cossack Prince rubbed down his horse,
And made for him a leafy bed,
And smoothed his fetlocks and his mane,
And slacked his girth, and stripped his rein,
And joyed to hear how well he fed;
For until now he had the dread
His wearied courser might refuse
To browse beneath the midnight dews;
But he was hardy as his lord,
And little cared for bed and board –
But spirited and docile too,
Whate'er was to be done, would do,
Shaggy and swift – and strong of limb –
All Tartar-like he carried him,
Obeyed his voice, and came to call,
And knew him in the midst of all,
Though thousands were around, and Night,
Without a star, pursued her flight;
That Steed from Sunset until dawn
His chief would follow like a fawn... [5 (lines 56–77)]

Mazeppa's transformation of a horse into a 'fawn' demonstrates his leadership skills. French nineteenth century painters understood Mazeppa's horse to be the salient feature of Byron's *Mazeppa*: "...in its struggle to free itself the horse is revolting against all that binds it — harness, reins, saddle, and man. For the French, such a horse became an analogue for the artist who felt the same way, and the French Romantic paintings *Mazeppa* is added to the theme of the horse" [1, p. 53]. Hubert Babinski glosses such treatment. "Attitudes towards horses were themselves enlightened, even trans-European. The French Romantic painters were particularly interested in horses, a theme, one may recall, that seems to have roots deep in the European consciousness," Babinski notes [Ibid.].

Pushkin's *Poltava*

Pushkin chose as epigraph for his poem, *Poltava*, the Swedish King's indifference to his dead soldiers.

Faithless as their vain votaries, Men,
Had passed to the triumphant Czar... [5 (lines 4–5)]

Virginia Burns rightly sees Pushkin's choice of an epigraph from Byron's *Mazeppa* as central to the meaning of *Poltava* [3, p. 11], though it is not included in Krup's translation. The poem is about faithlessness: to horses, to women, and to countries.

Before Pushkin villainized Mazeppa, he explained him. 'What led Mazeppa to betray his role as godfather?' Pushkin's poem implicitly asks: 'What led a young girl, in her early 20s, to become attracted to a man fifty years her elder?':

The first down of cheeks, the flaxen young curls,
Do not always win the love of a girl.
At times the old man's
Scars of countenance,
His gray hair... [11, p. 119]

Pushkin asks questioned that have not been raised by previous poets or philosophers treating the relationship between an older man and younger

woman Caught in the act by whispering servants, the couple is compromised. Kochubey knows about Mazeppa's treachery even before he proposes marriage. He can hardly be shocked. Yet Kochubey understands that seducing a young woman is one thing; proposing marriage and then an elopement, when that fails, is another. Pushkin explains Mazeppa's appeal:

A youth's love is but a whim;
It doth not last with him;
It comes and disappears again.
Not so is the love of an old man long restrained
And hardened... [Ibid., p. 113]

To the mother he is merely an 'impudent old man!'.
How shameless thus the Hetman to connive!
He ought to be to his own godchild so innocent.
Madam, with his lifetime reaching its end,
He aspires to be thy husband... [Ibid.]

The word 'innocent' strikes a false note. Innocence is not permitted to men or women as they mature: to look for 'a heart whose love is innocent', a word also used in Byron's lyric, *She Walks With Beauty in the Night*, is to be disappointed. Maria admires Mazeppa's gray moustache, the very moustache that Czar Peter is said to have pulled (and which Mazeppa avenges by betraying the Czar) Peter longs for revenge: "that he again, as of yore, Mazepa by his moustache hold" [Ibid., p. 148]. After Kochubey's torture and decapitation, however, she mistakes her father's head for her lover's. She is revolted by the violence that ensues from her passionate attachment to the charismatic Mazeppa. Like a young antelope (perhaps mirroring Mazeppa's legendary horse ride), she frees herself and bounds away: *...to one wagon 'tis impossible to rope / A horse and a timid antelope*, Mazeppa notes; *Suddenly she laughed and cried. And like a young antelope, light / She leaped off, and herself did hide in the darkness of the night* [Ibid., p. 156]. Pushkin underscores animal comparisons of Maria by comparing her to 'the spring flower' and 'those of a swan in flight'.

In Poltava none so fair
 Is found with Maria to compare.
 Fresh as the spring flower,
 Nurtured in the shadow of a bower,
 Straight as the poplar of the Kiev Height.
 Her movements are light
 As those of a swan in her flight [Ibid., p. 112].

Where the legendary Mazeppa is a rake bound to his horse, Pushkin's hero is lecherous, unfaithful, and repulsive, and yet charismatic because of his power of command.

He is old and bowed with years,
 with his worries of war and work and fears;
 But passions still are burning in him:
 Mazeppa knows love again [Ibid., p. 113].

Pushkin stresses the historical context:

Ukraine was filled with unrest,
 Long the spark was fanned;
 ...
 But he remained to Peter obedient [Ibid., p. 116].

The Hetman's service to Peter makes his 'thankless treachery' all the more astonishing.

Doth it befit him at the end of his days
 Now to begin a study of new ways
 Of betrayal, ...

His gray hair to cover with shame,
 And his glorious name to defame?
 And who are they?
 His life-long friends – Iskra and Kochubey! [Ibid., p. 124]

In Part Two, Maria grows jealous of *Countess Dulsky, the Jesuit, / The beggar* [Ibid., p. 127, 129], so many secretive meetings do they share. Mazeppa explains that his purpose is not erotic but political intrigue, though the two are not unrelated.

A long time our freedom we were not defending
A long time our heads we were bending,
Beneath the protection of Warsaw,
Under the autocracy of Moscow.
Now the time has arrived
At last for Ukraine to be a kingdom
And against Peter I now connive [Ibid., p. 128].

With her jealousy abated, Maria becomes more aroused than ever at the prospect of Mazeppa's imminent power: *the sign of power is upon thy brow* [Ibid.], she says; *how thy gray hair is befitting / A crown of a king* [Ibid., p. 129]. Seizing on this auspicious moment, Mazeppa asks Maria who she loves more, himself or her father. She says it is an unfair question. In fact, Mazeppa's question is the fundamental one that informs Tchaikovsky's opera.

If Mazeppa betrays Kochubey to elope with Maria, he betrays Czar Peter to join forces with Charles XII after serving the Russian Czar for 20 years. At the familial level, the Godfather Mazeppa betrays Maria's mother. In Ukraine, the violation of the role of Godfather was particularly egregious, "a relationship in the Orthodox faith which precludes marriage" [3, p. 2]. As early as Part I of Pushkin's poem, we learn that Mazepa is a "treacherous snake" [11, p. 125].

Pushkin's historical representation of Mazeppa aroused controversy. "The fact is that very little factual information about Mazepa exists," Virginia Burns argues, "yet clearly his name became the symbol of a cause and an object of vilification." [3, p. 3]. Mazeppa "seems to have played off all the people around him" [Ibid., p. 4]. "Because of forces at work in the Ukraine, most especially the longstanding claims and presence in the Ukraine of Poles, Russians, Ukrainians (both Cossacks and other indigenous peoples), Turks and Tartars, a political leader could not possibly be governed by ethics" [Ibid., p. 5]. Reviewers of Pushkin's poem found corroboration nevertheless. "The historical Mazepa was exactly as portrayed" [Ibid., p. 32].

Tchaikovsky's *Mazeppa*

Pushkin and Byron present two images of Mazeppa: one as an older, corrupt man; the other as a man looking back at his youthful affair in Poland with detached amusement. Both make use of frame narrations to achieve a double focus. In Tchaikovsky's opera, Maria is 15 and finds the gray wrinkles of Mazeppa alluring. She rejects her younger lover Andrey (unnamed in Pushkin's poem), in favor of the 70-year-old hetman. Witnessing the death of her own father, Kochubey, she goes mad; she nurses Andrey like a small child, after he has been killed by Mazeppa (in Pushkin, by contrast, there is no reunion of Maria and Andrey; we read only that 'this head was not a human head, but a wolf's' [11, p. 155]). Father and lover are almost indistinguishable when they appear on stage, in the Kirov opera for example, because they are the same age. Once close friends who shared secrets, they ogle Ukrainian peasant girls, yet Mazeppa shocks Kochubey by admitting he is in love with Kochubey's daughter; he has already slept with her, in fact, and now proposes marriage. When Kochubey reminds Mazeppa that he is Maria's godfather, Mazeppa declares he will obtain an exemption. Maria destroys her father, moving through cycles of shame, humiliation, and madness. In Tchaikovsky's opera, omitted in Pushkin's poem, she mistakes her father's decapitated head for Mazeppa's [12, p. 167]. The error is telling. Driven to a madness worthy of Ophelia, Maria finds that eros transgresses national, familial and natural bonds.

Tchaikovsky's opera highlights Mazeppa's erotic power. *With his wondrous eyes and his soft voice / This elderly man has bewitched me*, Maria notes. *I love everything about him: / His greying temples, his deep wrinkles, / His bright, sunken gaze, his sharp and witty talk; / I love everything about him, / Everything about him*. Maria's love is beyond her control. *Some incomprehensible power draws me to the hetman, by fate's unexpected, irrevocable decree I surrendered to him!* [Ibid., p. 64]. 'Surrendered', like 'irrevocable decree', links Maria's fate to Kochubey's surrender and execution by Mazeppa, but also to Charles XII's 'surrender' to Peter the Great. Mazeppa's self-defense is eloquent: *Young love can flare up and die down again in an instant. / Love comes and goes, and feelings change by the day. / But an old man's heart does not burn so slavishly!* [Ibid., p. 62, 64]. Maria is bewitched. *And I, like you, am unhappy* she says to Andrey, a more age-appropriate lover: *do not reproach me,*

I am drawn for ever by an unknown destiny [Ibid., p. 66]. She longs to free herself. *Oh, would I could die of this passion, / But there is no strength in my poor heart to fight it, / I have no means of overcoming it, / No means of overcoming it!* Maria declares; *alas, fatal passion, you have poisoned life's every hour! I submit! / Fate's dread cannot be subdued by force. / How bitter it is, how cruel: fate bids me to love eternally but my heart must suffer eternally too* [Ibid., p. 68]. Tchaikovsky's libretto is marked by canting repetition, as if words weigh down the speaker. Eros and Thanatos are closely aligned in Maria's 'cant'/ can't of love.

After the Ukrainian peasant dance, we witness youth betrayed. Lyubov, Maria's mother, reacts.

The shameless, disgraceful old man, how could he? No, he shall not commit this sin while we are living. He should be her father, but he wants to be her spouse, it's madness, it's madness! O Lord, punish him! [Ibid., p. 84]

For Christians, lust is a sin; for the Greeks, eros is bittersweet. Both traditions view eros and sin as inevitable:

Fearsome is Mazeppa and strong, he is hetman, ruler of the Ukraine, and his perfidious heart burns with sinful passion within him. Crazy old man that he is, in his declining years he planned to be her spouse! [Ibid., p. 88]

The chorus, mother, bystanders, and the father in Tchaikovsky's opera are against this mesalliance, taking their cue from Pushkin's propagandistic poem.

Conclusion

Lord Byron's strength was a product of his poetry's commercial circulation, J. Christensen has argued persuasively [6]. Poststructuralist critics deny Byron any consistent political position [8, p. 149], yet his mobility is not unfathomable: Byron despised autocracies, whether Catherine's, the Sultan's, or King George III's (*I can't torify my nature*, Byron wrote, when he attacked the Prince Regent in his *Lines To a Lady Weeping* (January 22, 1814) [4, vol. 4, p. 38]. Byron's use of the word 'nature' stresses animal nature. Much as Hazlitt, Shelley, and Hunt view him as reactionary, their perspective was not shared by Byron's European readers. "The freedom-loving Byron was likewise no fan of the metaphorical bit or whip hand, whether deployed by "mobs or kings", as [Byron] puts it in *Don Juan* (IX, 25, 1)", Peter Graham notes. "It is easy to see

how Byron's English sensibility could imagine, in Italy, that Mazeppa's noble vision of unmastered Ukrainian horses would share the liberal and liberating impulses that in the months ahead would draw him into the revolutionary Carbonari movement" [8, p. 163].

Pushkin insists on seeing each person's point of view in his historical poem: Maria's younger lover, Andrey, is named in Tchaikovsky's opera but not in Pushkin's poem. Instead a greedy and materialistic messenger, is hired, Kochubey's messenger, perhaps Maria's disappointed lover.

Gold he needs, the daring boy;
The sword is fun for the daring lad;
The mettled horse, is also joy;
But more precious is that hat.
To him the hat is more worth
Than horse, gold, and his sword.
He will part with his hat
Only in battle with shattered head.

Why is that hat so dear to him?
Because a letter is sewn in,
About the Hetman's treacherous way
To Tsar Peter from Kochubey [11, p. 122].

Andrey is featured in Tchaikovsky's opera. Indeed his aria precedes Mazeppa's. He is slain by Mazeppa when Andrey confronts him at the opera's end. In Pushkin's poem, by contrast, there is a pining lover too shy to confront Mazeppa, but willing to betray him to the Czar for money. 'Mettled' chimes with 'medaled'. Maria's erstwhile lover is a tool of Kochubey, a 'Judas' figure [12, p. 123] not unlike Mazeppa himself, who honors the clinking of gold. He seeks lucre to obtain honor. So secretive is his mission that Pushkin himself does not highlight the fact that the messenger is Maria's disappointed suitor. Borrowing perhaps from Byron's *The Giaour*, Pushkin merely asks, without transition, *Who beneath the moon and starry skies / So late at night doth ride?* [11, p. 121]. He never answers his own question.

Betrayals abound. Mazeppa not only forces Maria to choose him over her own father [12, p. 125], but tortures Kochubey about the location of Kochubey's treasure (*Many riches does he hold: furs, satin, gold* [Ibid., p. 111]). Having dined with Kochubey on salt and ale and bread, sharing state secrets, Mazeppa tortures his former friend and declares his love to Kochubey's daughter shortly before making her choose between them. For his part, Kochubey watches his money more carefully than his daughter or his horses: *His countless herds of horses / Graze unguarded* [11, p. 111]. Treasure is elided in the poem, moving from horses, to daughters, to gold. It is difficult to know what Mazeppa treasures most, though Kochubey does forgive her for her romantic affair.

Moving from Pushkin to Tchaikovsky, Maria betrays Andrey, preferring a corrupt man's love to a more age-appropriate lover. Does she do so because she is not attracted to him, or because she loves Mazeppa's wealth and power? She seems elated when Mazeppa indicates he will become Hetman of Ukraine: *Thou wilt be the Tsar of our land / how thy grey hair is befitting / A crown of a king* [12, p. 129].

Byron's Mazeppa looks back on his follies with irony (*my seventy years of memory* (line 126); *at seventy years I so may say* (line 183)). Pushkin's Mazeppa, by contrast, has no sense of humor. He is old and bowed with years, though he may delude himself that he is more in love with Maria than with power. If Byron's poem presents disloyalty as a joke, Pushkin notes that his betrayal of Kochubey is of a piece with his betrayal of Czar Peter the Great. The narrator calls Mazeppa a Judas [11, p. 123] because he is in love with his own power, position, and sway, though Kochubey also deserves that epithet for having betrayed Mazeppa (as does the lovelorn suitor of Maria who rides for gold). When Mazeppa says: *Maria trust me <...> / More than power I prize thee*. Maria responds: *... 'tis not true / thou art dealing craftily with me* [Ibid., p. 121]. The very opposite of crafty, Byron's Mazeppa's besetting sin is vanity. Flattered by finding his horsemanship praised, he cannot resist reminding the young king Charles XII that he was once handsome, though the 'port' that is his face has since wrinkled with cares of office. The substance he has lost is not just his title but his good looks, the 'port' from which he views the world. Byron uses frame narration, looking backward on events that happened many years ago. Pushkin and Tchaikovsky, by contrast, opt for a tripartite structure that gives nostalgia a shorter lease, keeping the focus more relentlessly on Mazeppa

in the present. Theirs is an historical poem and opera on a historical subject central to Russia's identity: the battle of Poltava. In doing so, Pushkin and Tchaikovsky, tell a more political tale, providing a narrative that is also a history of Poland, Ukraine, and Russia. Though Byron famously said *I hate things all fiction... there should always be some foundation of fact for the most airy fabric – and pure invention is but the talent of a liar* (April 2 1817) [4, vol. 5, p. 203], he nevertheless expanded upon legends by Voltaire's history of Charles XII and *Mémoires d'Azéma* (1764) by André-Guillaume Contant d'Orville [1, p. 23]. In doing so, he influenced later historical and visual adaptations in Russia by Pushkin and Tchaikovsky, which embraced, modified, and to some extent rejected Byron's example.

Bibliography

1. Babinski H. *The Mazeppa Legend in European Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1974. 164 p.
2. Beatty B. Byron's 'Dramatic Monologues': *The Prisoner of Chillon, Mazeppa, The Lament of Tasso, and The Prophecy of Dante* // *The Oxford Handbook of Lord Byron*, ed. by J. Shears and A. Rawes. Oxford: Oxford University Press, 2024. P. 64–78.
3. Burns V. (ed.) *Pushkin's Poltava: A Literary Structuralist Interpretation*. Lanham: United Press of America, 2005. 252 p.
4. *Byron, Lord. Letters and Journals*, ed. by L. Marchand: in 11 vols. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987–1992.
5. *Byron L. Mazeppa*, ed. by P. Cochran. URL: <https://petercochran.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/03/mazeppa.pdf> (accessed on: 12.12.2025).
6. Christensen J. *Lord Byron's Strength: Romantic Writing and Commercial Society*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992. 456 p.
7. *De Quincey T. The Literature of Knowledge and the Literature of Power* // *Prose of the Romantic Period*, ed. by C. Woodring. London: Riverside, 1961. 600 p. P. 446–451.
8. Graham P. *Anglo-Italian Displacement*. In: *Byron and Italy*, ed. by Diego Saglia. Manchester: Manchester University Press, 2017. 264 p. P. 149–164.
9. Horova M. *Byron's The Lament of Tasso and the Mannerism of Madness*. In: *Byron and Latin Culture: Selected Proceedings of the 37th International Conference*, ed. by P. Cochran. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2013. 465 p. P. 217–224.
10. Koroleva S. *The British Myth of Russia*. Newcastle-upon-Thyne: Cambridge Scholars, 2022. 365 p.
11. *Pushkin A. Poltava* // *Six Poems from the Russian, Pushkin and Lermontov*, tr. by J. Krup. New York: Gallon Press, 1936. 317 p. P. 111–158.
12. *Taruskin R. La Trama* // *Peter Ilyich Tchaikovsky, Mazeppa*. Hamburg: Deutsche Grammophon, 1994. P. 60–170.
13. *Waddington P. From the Russian Fugitive to The Ballad of Bulgarie: Episodes in English Literary Attitudes to Russia from Wordsworth to Swinburne*. Oxford: Berg, 1994. 304 p.

УДК 821.111

**JONES'S HYMNS, COLERIDGE'S *DEJECTION*, AND SHELLEY'S
HYMN TO INTELLECTUAL BEAUTY:
ROMANTICISM AS A SPIRITUALISED ENLIGHTENMENT**

Hadi Baghaei-Abchooyeh

University of Wales Trinity Saint David

h.babchooyeh@uwtsd.ac.uk

This article reframes Romantic engagements with Eastern religious conceptions by reading Sir William Jones's *Hymns to Hindu Deities* (1784–89) as a mediating archive for S. T. Coleridge's *Dejection: An Ode* (1802) and P. B. Shelley's *Hymn to Intellectual Beauty* (1816). Moving beyond the polarity of comparative studies of 'influences' versus totalising post-Saidian critique, the article utilises close reading alongside reception theory and methods of intellectual history. It argues that the comparative scholarship and translation by William Jones first distilled a 'portable' metaphysical core from traditional Eastern religious texts, and then Romantic poetry reinvested that core with new symbolic meanings and emotional force. It analyses how Jones's 'creative translations' simultaneously demystify and re-mythologise Eastern material through taxonomic commentary, hymnic diction, and the philosophy of the sublime. It shows that Coleridge (responding to Jones's works) converts this inward, monist lexicon and mystical ideas into a phenomenology of desolation, disciplined enthusiasm, and ethical benediction. Shelley radicalises comparative theism into an abstract, aniconic 'religion' of the Spirit of Beauty addressed in hymnic form. The Jones-Coleridge-Shelley continuum thus clarifies how reason and imagination converse within the religious thought of English Romantic poets. The article's main contribution is the formulation of Romanticism as a spiritualised Enlightenment.

Keywords: Sir William Jones, S. T. Coleridge, P. B. Shelley, Romanticism, Orientalism, creative translation, spiritualised Enlightenment.

**Гимны Джонса, «Уныние» Кольриджа и «Гимн духовной красоте» Шелли:
романтизм как одухотворенное Просвещение**

Х. Багаи-Абчуйе

Университет Уэльса Тринити Сент-Дэвид

h.babchooyeh@uwtsd.ac.uk

В статье через рассмотрение «Гимнов индуистским божествам» (1784–89) сэра Уильяма Джонса в аспекте их посреднической миссии в отношении оды С. Т. Кольриджа «Уныние» (1802) и «Гимна духовной красоте» (1816) П. Б. Шелли переосмысливается восприятие религиозных взглядов Востока в английском романтизме. Отталкиваясь от таких методологических крайностей, как сравнительные исследования «влияний» и обобщенный взгляд на западный

«ориентализм», характерный для постсаидской критики, статья предлагает опираться на методику пристального чтения наряду с рецептивной теорией и приемами интеллектуальной истории. Утверждается, что сравнительные исследования и перевод У. Джонса сначала выделители (возможное к заимствованию) «метафизическое ядро» из традиционных религиозных восточных текстов, а затем романтическая поэзия наполнила это ядро новыми символическими значениями и эмоциональной силой. Определяется, каким образом «творческие переводы» Джонса одновременно демистифицируют и ремифологизируют восточный материал посредством таксономических комментариев, гимнической лексики и философии возвышенного.

Показано, что Кольридж в диалоге с «Гимнами» Джонса преобразует монистический вокабуляр и мистические идеи в феноменологию уныния, упорядоченного энтузиазма и благоволения. Выявлено, что Шелли преобразует теизм Джонса в абстрактную, аниконическую «религию» Духа Красоты, выраженную в гимнической форме. Таким образом, континуум Джонс – Кольридж – Шелли проясняет, как разум и воображение взаимодействуют во взглядах английских романтиков на религию. Основной вывод исследования можно сформулировать как утверждение о том, что поэтика романтизма есть поэтика одухотворенного Просвещения.

Ключевые слова: сэр Уильям Джонс, С. Т. Кольридж, П. Б. Шелли, романтизм, ориентализм, творческий перевод, одухотворенное Просвещение.

Introduction

Romantic-era engagements with ‘the East’ are often framed through the afterlife of imperial discourse and the binaries consolidated by Said’s *Orientalism* (1978) [26]. Within Romantic studies, this paradigm has been productively refined: ‘Orientalism’ is increasingly treated not as a single, uniform structure but as a capacious and changing discursive system and a complex network of representations that transforms over time [4; 24]. Its political meanings are therefore tracked as contingent on genre, period, and the institutional sites through which ‘Orientalism’ is produced and contested. Yet a related stalemate persists in debates about the ‘Oriental renaissance’ and Romantic religion, where Schwab’s *La Renaissance Orientale* (1950) [27] account remains a key point of reference. Either Eastern materials are narrated as naïve ‘influence,’ or they are absorbed into a totalising critique that leaves little room to describe how translated religious vocabularies actually moved, changed, and became newly legible in specific reading publics. The question can be re-opened by focusing on a particular kind of movement of translated and redescribed religious forms, concepts, and affects, without collapsing them into either decorative ‘exoticism’ or a simple linear transmission. A focused triad brings the mechanism into view: Sir William Jones’s *Hymns to Hindu Deities* (1784–89), Coleridge’s

Dejection: An Ode (1802), and Shelley's *Hymn to Intellectual Beauty* (1816). Read together, these texts exemplify what I call spiritualised Enlightenment: a two-step mechanism in which Enlightenment comparison and critique demystify and taxonomise inherited devotional materials into a portable conceptual core, and Romantic lyric re-mythologises that core by reinvesting it with symbolic and affective force through hymn-like address, imaginative form, and inward experience. The resulting repertoire can be termed an inward lexicon: a cluster of concepts and affects such as unity, inward illumination, devotion as transformation, divinised love, spirit / imagination, rendered portable by translation, paratext, and comparative taxonomy, and then tested by Romantic poets under conditions of emotional deprivation, scepticism, and modern secularity.

Comparative work has long cautioned that 'influence' is a methodological problem rather than a label to apply wherever similarity appears [2]. That caution is especially pressing in East–West literary histories, where motifs such as unity, inwardness, and numinous beauty may arise independently, or travel through indirect routes, translations, miscellanies, reviews, and commonplace books, rather than one-to-one borrowing. Accordingly, influence is treated as a graded claim, strengthening where documentary predicates exist, such as publication, circulation, and explicit reference, and weakening where they do not. On this basis, Jones is read not merely as an 'Orientalist' in the abstract, but as a mediator operating within concrete infrastructures of knowledge: the Asiatic Society and its print ecology, including *Asiatick Researches* and the venues through which his *Hymns* circulated and were later reprinted. This emphasis on mediation also keeps in view the double edge of Enlightenment universalism: its promise of cross-cultural intelligibility and its tendency to reclassify difference within European taxonomies. From that methodological footing, three concepts make mediation visible: creative translation; demystification and re-mythologisation; and Romantic debates about imagination, enthusiasm, and rational or natural religion. In such light, Jones's *Hymns* emerge as formally and institutionally situated, fusing hymn form with 'Arguments,' notes, and comparative analogies that make devotion legible and compelling for an Enlightenment readership. The portable inward lexicon shaped by this work is then traced into two lyric trials. Coleridge's *Dejection* translates it into desolation, disciplined spiritual intensity, and ethical benediction, while Shelley's *Hymn* radicalises

it into an abstract, intermittent Spirit of Beauty sealed as a vow. Read together, the odes illuminate what is carried over and refunctioned under conditions of deprivation and secularity.

Orientalism after Said: Mediation, Method, and the Romantic After-lives of Eastern Religion

Said's *Orientalism* (1978) [26] remains indispensable for naming how knowledge about 'the East' has been produced through discursive frames entangled with power. Building on these refinements, we can distinguish comparative scholarship, poetic reworking, missionary polemic, administrative knowledge, and popular fantasy as distinct modes of Romantic-era engagement with 'the East.' Where Said clarifies the macro-politics of representation, later refinements help describe how 'the East' is mobilised differently across contexts, and to what mixed ideological effect. A further strand of criticism presses this differentiation into questions of universalism. Romantic 'universalism' can participate in imperial modernity rather than standing outside it as a benign aesthetic posture. Analyses of Romantic imperialism and the production of 'England' as West show how universal claims and cultural modernity may be sustained by unequal global structures [21, p. 168, 191, 209; 22, p. 121]. The picture is complicated again by an account of how rights discourse, reformist thought, and Orientalist materials intersect, sometimes enabling counter-discursive deployments of 'Eastern' figures and settings through which Romantic writers critique Western society and articulate reformist ideals [7, p. 13–17]. What follows is not a softened politics, but a sharper question. Instead of asking whether Romantic Orientalism is simply 'for' or 'against' empire, it becomes more revealing to ask how 'the East' is mobilised differently across contexts, and with what mixed ideological consequences.

All such distinctions hint that 'influence' is best treated as a graded claim rather than a default explanation for similarity. The analytical emphasis therefore falls on mediation, understood as the practices through which translated and redescribed accounts of Eastern religious experience became portable within Anglophone print culture, and through which later poets could adopt, refuse, or reconfigure those accounts under new circumstances. Mediation here is not only a matter of routes and archives, but also a matter of form and address,

of how devotional language is made to work for a new public. Jones's *Hymns* can be treated as creative translations, even though he originally composed them. They do not simply reproduce semantic content from a source text, but they reshape religious materials through selection, analogy, diction, and paratextual framing. Therefore, creative translation becomes a double procedure of domestication and estrangement. Jones domesticates by adopting familiar hymn forms, analogies, and explanatory notes. He preserves estrangement through the selective retention of indigenous names, images, and concepts. This double procedure clarifies what mediation looks like at the level of lyric texture. Translation demystifies by clarifying, classifying, and redescribing, and it also re-mythologises by sustaining awe, hymn-like address, and elevated cadence. The result is a rhetoric that is simultaneously explanatory and devotional, through which devotional materials become legible and, crucially, compelling within a different literary public. Placing mediation at the centre of the argument also locates Jones within Britain's longer intellectual encounter with India, including the philological debates and racial politics that crystallised around comparative linguistics. In his earlier moment, Jones's famous claims about linguistic affinity exemplify both the promise and the risk of Enlightenment universalism. They hold out cross-cultural intelligibility, while also risking the translation of difference into European taxonomies.

Later accounts of the Oriental renaissance extend the story of how Asian texts entered European intellectual life. More recent reconceptualisations of Romanticism have pushed this further by foregrounding transnational circuits and global modernity, and by attending to the global political orders, racial formations, and poetic nationalisms within which Romantic-era writing takes shape [6]. Within that transnational account, Eastern religious and mystical materials enter Romantic poetics not only as surface ornament but as a deep repertoire for thinking about imagination, belief, inwardness, and ethical transformation. The question, then, is how such a repertoire becomes lyrically operative, and how a mediated devotional idiom can be reactivated within Romantic subjectivity, not as inherited doctrine but as a mode for generating meaning within Romantic perspectives. Romantic theories of imagination help explain how that mediation becomes lyric practice; Coleridge distinguishes imagination from mere fancy and presents it as an active, shaping power, an inward

faculty that transfigures experience rather than passively reflecting the world. Defining the primary imagination as ‘the living Power and prime Agent of all human Perception,’ he characterises the secondary imagination as the primary’s ‘echo’ [8, p. 295–296]. Read alongside Jones’s hymnic mediation, these distinctions help to name what happens to hymn-language in Romantic lyric. Devotional cadence persists, but it is internalised and tested as psychological and ethical power rather than received certainty.

The historical entailments of this shift also matter, since Coleridge’s account of imagination is entangled with eighteenth-century debates about ‘enthusiasm,’ long treated as religious excess. Romantic writing participates in a reorientation of that register, moving from the outright prohibition of enthusiasm towards a more regulative vocabulary that seeks to harness imaginative ardour while guarding against its slide into fanaticism [23, p. 1]. In eighteenth-century usage, ‘enthusiasm’ could carry pejorative connotations of delusion and excess, glossed in mid-century lexicography as both ‘a vain belief of private revelation’ and a ‘heat of imagination’ [16, s. v. ‘enthusiasm’]. At the same time, its classical and theological afterlives complicate any single valence, since Shaftesbury insists on an older sense of enthusiasm as ‘Divine Presence,’ while distinguishing it from the ‘outward’ distemper that can counterfeit inspiration [28, p. 11; 26, p. 81–82]. Romantic writers, by contrast, do not simply reverse Enlightenment suspicion of ‘enthusiasm,’ but they do shift its centre of gravity from religious error to imaginative energy that must be governed [23, p. 4]. In other words, enthusiasm can be recast as a natural and even noble impulse while insisting that its social and ethical value depends upon control and self-discipline. Heyd (1995) [14], tracing the seventeenth- and early eighteenth-century critique of enthusiasm, likewise shows how the discourse repeatedly turns on pathology and medical metaphor, treating enthusiasm as a disturbance to be diagnosed and disciplined. This redefinition matters here because it frames how hymn-language can look ‘enthusiastic’ while remaining disciplined by comparison. Jones’s hymnic rhetoric can appear ‘enthusiastic’ to Enlightenment reason even as it is structured by comparative clarification, while Coleridge and Shelley re-deploy hymn-language in ways that negotiate scepticism, secularity, and psychological interiority, and renegotiate enthusiasm itself.

‘Rational’ and ‘natural’ religion provide a conceptual hinge linking these shifts in poetics to shifts in belief. Enlightenment deism and related currents sought a universal core of belief grounded in reason and nature rather than revelation and institution. Romantic writing does not simply reject reason. It often internalises and aestheticises the sacred, reconfiguring rational religion into a naturalised spirituality and a poetics of immanence. Wordsworth’s description of ‘a sense sublime / Of something far more deeply interfused’ in *Tintern Abbey* is often read as an emblem of this transposition [30, p. 3]. Shelley, similarly, can denounce the ‘poisonous names’ of inherited superstition and yet return to hymn-like address in praise of ‘some unseen Power’ [Ibid., p. 14]. Across these trajectories, a tension anchors the central mechanism of spiritualised Enlightenment, where critique persists alongside renewed devotion, and comparison persists alongside lyric re-enchantment. These strands sustain three commitments: Orientalism as differentiated practice rather than a single verdict; universalism in its double aspect; and influence proportionate to evidence. Consequently, the attention turns from historiography to Jones’s mediating practice and then to the lyric trials in Coleridge and Shelley, where the inward lexicon becomes volatile under deprivation and secularity.

Mediator in Context: Sir William Jones’s *Hymns* and the Institutional World of Orientalist Knowledge

To see how a portable inward lexicon becomes available for Romantic lyric reworking, it helps to return to the institutional and print infrastructures through which ‘Eastern’ devotional materials were translated, redescribed, and circulated as intelligible objects for Anglophone readers. Jones is often approached as a foundational Orientalist scholar and translator in late eighteenth-century British India [11]. His position in colonial Bengal as a Supreme Court judge as well as a philologist functions here as an enabling condition rather than background colour, placing him at the intersection of governance, scholarship, and print [15, p. 6]. The Asiatic Society, founded in Calcutta in 1784, formed part of the infrastructure through which comparative scholarship entered public culture and acquired authority beyond the immediate colonial setting. Within this world, Jones’s work becomes legible as a particular kind of mediation, a practice that made certain descriptions of Eastern devotional and mystical

discourse portable for readers trained by Enlightenment comparison, and that later portability could be reactivated psychologically, ethically, and formally within Romantic lyric.

Jones's mediatory work is especially visible in *Hymns*; even though originally composed by Jones, they present translated and creatively reframed devotional materials addressed to Hindu gods and to a Supreme principle. They appeared first as individual publications in *The Asiatick Miscellany* in Calcutta (1785–1788), and in *The New Asiatic Miscellany* (1789), before being collected and revised in *The Works of Sir William Jones* (1799), and finally republished in *The Works of Sir William Jones: With the life of the author, by Lord Teignmouth* (1807). Addressed to deities including Camdeo, Prakriti or Devī, Indra, Súrya, Lakshmi, Nárāyena as a Supreme Spirit, Saráswaty, and Gangá, these imaginatively adopted compositions are presented with prefatory 'Arguments' and scholarly notes [Ibid., p. 26]. The *Hymns*, therefore, sustain an affectively charged rhetoric of invocation, praise, and supplication, while also translating devotion into comparative intelligibility through their framing commentary. They belong to the same print ecology as Orientalist scholarship, while showing at the level of address and cadence how comparative reason and devotional feeling are made to cohabit. The point is not simply that Jones wrote hymns 'about' Hindu deities, but that he helped build an apparatus through which devotion becomes legible as a portable repertoire, one that can later be tested and refunctioned when hymn-like diction migrates into Romantic interiority.

Mediation becomes clearest in the oscillation between invocation and explanation; elevated address solicits reverence, while Jones's prefatory 'Arguments' and accompanying notes repeatedly converted devotional language into Enlightenment-legible comparison. Jones did this conversion through analogy, through the naming of attributes, and the translation of local divinities and images into a recognisable philosophical and classical repertoire [Ibid.]. Through this familiarising weave, the inward lexicon begins to acquire the portable shape later Romantic lyric can inherit and strain. In the *Hymn to Camdeo*, the prefatory Argument makes the equation overt, since Camdeo 'appears evidently the same with the Grecian Eros and the Roman Cupido' [18, p. 234]. The same explanatory frame then itemises the deity's iconographic and relational field, including his marriage to Retty, glossed as 'Affection', his companion Bessent,

glossed as ‘Spring’, the fish-bearing banner, the bow of sugarcane, and the floral arrows that carry love through the senses [Ibid.]. The poem’s own couplets turn this taxonomic precision into hymnic propulsion, as Camdeo’s ‘ruthless darts’ are tipped with ‘five flow’rets’, explicitly made to pierce the heart ‘thro’ five senses’, before the stanza proceeds to name the blossoms themselves, allowing classificatory detail to become sensuous force rather than mere apparatus [Ibid., p. 235]. In the *Hymn to Nārāyena*, again accompanied by an extensive ‘Argument,’ Jones maps stanzaic structure onto doctrinal loci and names at the outset ‘the sublimest attributes of the Supreme Being’, before aligning the next movement with ‘the Indian and Egyptian doctrine of the Divine Essence and archetypal ideas’, explicitly routed through Plato’s Republic [Ibid., p. 303]. The same apparatus grounds comparative legibility in a declared archive, invoking Indic corpora such as the *Vedas*, Manu’s Institutes, and *Vyāsa’s Purānas*, and it gestures towards the learned scaffolding that makes translation claimable, including commentary traditions and the *Bhāgavata Purāṇa* that Jones encountered via Persian mediation. Within the hymn itself, unity is repeatedly rendered as attribute and emanation, as the ‘Omniscient Spirit’ is figured as an all-ruling power whose brightness ‘bids from each sense’ its ‘emanations’ to beam through rainbow, stream, bud, and flower, before the climactic recoil from multiplicity dismisses the sensible world as ‘phantoms’ and ‘unsubstantial shows’, so that the soul, absorb’d, ‘One only Being knows’ [Ibid., p. 308–309]. Jones’s explanatory habit keeps this motion intelligible without thinning its awe, since even the divine name is glossed for readers, and Māyā is framed as a doctrine of illusion rather than mere poetic ornament [Ibid., p. 302–304]. Through this oscillation between paratextual explanation and hymnic address, plurality becomes translatable into monist theology without forfeiting reverence, because comparative reason makes the divine legible as unity and attribute, while hymnic diction preserves the pressure of devotion.

The scholarly scaffolding behind this practice also matters; across the *Hymns’* composition period, Jones was either not yet studying Sanskrit or still at the beginning of it, relying heavily on learned Persian intermediaries as his knowledge of the language developed [11; 15, p. 34]. Moreover, the wider archive through which he searched for Asiatic antiquity was not limited to a single language, since he sometimes approached Sanskrit materials through Persian

mediation, including Persian translations of Sanskrit works such as *Bhāgavata Purāṇa* [4, p. 70]. Seen against Jones's developing linguistic competence, the *Hymns* do not stand apart from Jones's philological and institutional labour, but are one of the places where that labour takes on an affective and lyric form. Jones's mediation extends beyond hymnic composition into explicit theorisation of 'mystical poetry.' He composed the essay *On the Mystical Poetry of the Persians and the Hindus* in 1792 [17, p. 236–268]. The essay is a path-breaking comparative intervention for an English readership on Sufi and Bhakti devotional literatures, and it frames their figurative vocabularies as decipherable, transferable structures of meaning once set within a comparative idiom [3]. It names Persian poets such as Ḥāfeẓ and draws explicitly on Rūmī's *Masnavī* as an example of Sufi 'mystical' poetry, while also turning to Sanskrit materials such as Jayadeva's *Gītagovinda*. In the essay, Jones repeatedly translates figurative devotional languages into an Enlightenment-legible comparative idiom, explaining the 'language of love' and the 'tavern' lexicon as allegorical structures rather than literal vice, while still insisting on the aesthetic and affective power of what he calls 'enthusiasm.' The essay further clarifies how Jones understood mystical language as figurative and affective, and as capable of carrying portable meanings once translated and compared, a premise that helps explain how an 'inward lexicon' could later be transposed into Romantic lyric experimentation.

Coleridge's *Dejection*: Testing the Inward Lexicon

Dejection is often approached as a crisis-poem, a meditation on blocked joy, diminished imaginative vitality, and the problem of feeling in relation to nature. Read through the lens of mediated Eastern mysticism, it can also be taken as a Romantic trial of an inward lexicon. In that trial, the lexicon's key terms: *unity*, *inward light*, *divine love*, and *devotion*, are translated into lyric psychology, where they must bear the pressure of scepticism, self-scrutiny, and inner deprivation. The poem registers its governing distinction with stark simplicity: 'I see them all so excellently fair, / I see, not feel, how beautiful they are' [9, p. 239]. What fails is not perception but the inward capacity that would make perception vital. Instead of allowing outward nature to serve as a restorative guarantee, the poem insists that the springs of passion and life are internal:

‘I may not hope from outward forms to win / The passion and the life, whose fountains are within’ [Ibid.]. The reversal that follows is both epistemic and ethical, because it places responsibility for animation and meaning within the subject: ‘O Lady! we receive but what we give, / And in our life alone does Nature live; / Ours is her wedding garment, ours her shroud’ [Ibid.]. The force of this turn has been read as a repudiation of the expectation that nature will ‘perform’ the work of restoration, so that any earlier attribution of benevolence is exposed as delusive and nature becomes ‘effectively inanimate’ in the absence of inward joy [31, p. 2]. Yet the poem also articulates a condition of possibility for renewed animation in a passage that reads like a creed of inward making: ‘from the soul itself must issue forth / A light, a glory, a fair luminous cloud / Enveloping the Earth’ [9, p. 240].

The language of inward issuing refuses passive receptivity, and it disciplines any temptation toward mere transport by locating creative power in a formed, sustaining inward source rather than in the volatility of sensation. That discipline is sharpened by a recurrent anxiety about the dangers of being moved from without. The opening itself is haunted by a music that cannot console, a ‘dull sobbing draft’ that plays on ‘the strings of this Æolian lute, / Which better far were mute’ [Ibid., p. 237]. The emblem of the wind-harp, so often a figure for inspired responsiveness, becomes uneasy here, because what arrives as stimulus reforms as ‘agony’ and ‘scream’ rather than as living imagination [Ibid., p. 242]. This has been framed as a refusal of any merely mechanical model of inspiration, insisting that ‘external forces are not enough’ because the wind may continue to blow, yet it ‘cannot produce music without the lute’ [25, p. 72]. *Dejection* tests what becomes of inward illumination when the very mechanisms of inspiration threaten to become indistinguishable from compulsion. The poem’s most charged pivot arrives when storm and wind cease to be merely meteorological and become a drama of agency. What had seemed external is drawn into the logic of inward making, and the wind is addressed as if it were the poet’s own power made visible: ‘O thou! who rearest with thy stately seat / This quiet Moon! ... / Thou mighty Poet, even to frenzy bold!’ [9, p. 243]. The strophe turns on a reversal in which ‘the wind suddenly becomes the poet’ rather than remaining a figure for external inspiration, implying that the mind must become actor within its own imaginative life [25, p. 72]. Even so, the poem

does not close with a triumphal return of joy; it accepts ‘I see, not feel’ as its baseline and resolves instead into an ethical mode of address. The closing benediction turns outward to the ‘Lady’, wishing her the joy the speaker cannot claim: ‘Joy lift her spirit, joy attune her voice; / To her may all things live, from pole to pole’ [9, p. 243], before the prayer-cadence settles into care: ‘Thus mayest thou ever, evermore rejoice.’

Jones sharpens what is at stake in this outcome because his hymnic devotion more readily sustains monist assurance as a stable psychology, as when *A Hymn to Nārāyena* culminates in the renunciation of phenomenal multiplicity: ‘Delusive Pictures! unsubstantial shows! ... / God only I perceive; God only I adore’ [18, p. 309]. *Dejection* rewrites such assurance into a phenomenology of deprivation, in which inward resources are recognised as necessary while their felt availability is withheld; in this transposition, divinity or spirit is internalised as joy, imagination, and moral affect, and the poem stages their failure at the very moment it recognises their necessity. A further contextual layer strengthens the plausibility of a shared discursive environment in which Indic figures circulated as imaginative resources, as when Coleridge, writing to John Thelwall, fantasises about ‘the Indian Vishnu’ and the desire ‘to float about along an infinite ocean cradled in the flower of the Lotos’ [15, p. 10]. This fantasy belongs to a broader late eighteenth-century print ecology in which translations and Orientalist scholarship circulated well beyond specialist circles, with Charles Wilkins’s translation of the *Bhagvat-Geeta* (1785), which was at the request of Jones, among the most visible instances of this availability.

Shelley’s *Hymn to Intellectual Beauty*: Devotion without Deity

While *Dejection* presses the inward lexicon under conditions of lack and ethical redirection, Shelley’s *Hymn* radicalises devotion by displacing a personal deity with a transient and elusive ‘Spirit of Beauty.’ Visitation and withdrawal organise the poem’s metaphysics, so that intermittence begins to look like a governing condition of belief. The opening analogies have been read as insisting so strongly on transience that ‘vanishing is felt to be a part of appearing’ [5, p. 202]. The hymn opens by invoking a power that moves through human life yet resists grasp: ‘The awful shadow of some unseen Power / Floats though unseen among us; visiting / This various world with as inconstant wing ...’

[29, p. 67]. Fitful movement and inconstancy dominate from the outset, including the image of an ‘inconstant wing’ [Ibid.]. A chain of comparisons reinforces the momentary character of Beauty’s appearance. Summer winds, moonbeams behind a mountain, evening’s hues and harmonies, and the memory of music fled all insist on transience, driving the lyric into question and address ‘Spirit of BEAUTY, that dost consecrate / With thine own hues all thou dost shine upon / Of human thought or form, where art thou gone?’ [Ibid., p. 68]. The question widens into the bleakness of ‘this dim vast vale of tears, vacant and desolate’ [Ibid.], and life is placed under ‘Doubt, chance, and mutability’ [Ibid.]. Withdrawal structures mortal vulnerability, since if the Spirit’s light remained ‘Man were immortal and omnipotent’ [Ibid., p. 69]; prayerful urgency sharpens in the plea ‘Depart not ...’ and in the fear that the grave might become ‘like life and fear, a dark reality’ [Ibid.]. In the second half, Shelley narrates youthful searching among ‘spirits’ in ‘chambers, caves and ruins.’ The search yields nothing, ‘I was not heard; I saw them not,’ until epiphany arrives: ‘thy shadow fell on me; I shriek’d, and clasp’d my hands in ecstasy!’ [Ibid., p. 70]. At that moment, the speaker makes an explicitly ethical vow: ‘I vow’d that I would dedicate my powers / To thee and thine: have I not kept the vow?’ [Ibid.]. Beauty’s spirit binds the devotee ‘to fear himself, and love all humankind’ [Ibid., p. 71]. The lyric thus recodes a recognisable religious imperative into a humanistic ethic, aligning self-discipline with universal love.

The poem’s self-naming as a hymn matters here because it keeps the structures of praise, petition, and dedication legible even as doctrinal certainty is withheld. The ode introduces ‘a personal, non-traditional deity that exists only in poetry,’ [20, p. 62] and knowledge of this power is secured neither by doctrine nor by reason, but through the poem’s own patterned alternation of appearance and disappearance. Hymn-like idiom is also strained by sceptical interrogation: the ‘deified Spirit of Beauty,’ imaged as a ‘projected light,’ is tested by the repeated questions that press on the absence and apparent arbitrariness of visitation, so that the poem can sustain devotional address without granting metaphysical reassurance [13, p. 141–142]. In that register, apostrophe and prayer-cadence do not simply ornament an argument; they become the means by which the poem generates reverence for what it cannot stabilise. The second-stanza address, ‘Spirit of Beauty, that dost consecrate / With thine own

hues all thou dost shine upon / Of human thought or form,' intensifies hymnic invocation, while withdrawal and questioning stage devotion under conditions of absence rather than assurance [29, p. 68]. Later petitions, including 'O awful Loveliness ... let thy power ... supply its calm to one who worships thee,' retain the posture of prayer even as the poem insists on mutability as the horizon within which worship must operate [Ibid., p. 71].

Thus, the poem works as a form of religious mythmaking, constructing a transcendent Power as a poetic concept rather than as inherited creed, and redirecting that transcendence into ethical and political aspiration [13, p. 125, 147]. Jones becomes a plausible touchstone here; Khan advances the strongest version of the influence thesis, arguing that Jones's hymnic practice forms part of the Orientalist print culture through which Shelley's 'Spirit of Beauty' can be read, and even reporting the claim that the form of Jones's hymn 'inspired' Shelley's ode [19, p. 46]. Both Knapp and Khan note that Shelley ordered Jones's *Works* in 1812, a fact that strengthens the plausibility of contact even when it does not, by itself, prove direct borrowing [19, p. 38; 20, p. 64]. On those terms, Jones clarifies what Shelley radicalises: a hymn-structure and a devotional grammar that can be retained while the object of worship is abstracted, made intermittent, and bound to inward discipline and universalised ethics rather than to doctrinal ground.

From Benediction to a Vow

Juxtaposed, *Dejection* and *Hymn* show what becomes of hymn-language when its doctrinal ground is withdrawn; in both poems, invocation and prayer-cadence persist, but certainty does not. Coleridge writes in the register of deprivation, and the poem's most durable turn is not recovery but relation. It closes by directing blessing outward to the 'Lady', 'Visit her, gentle Sleep! with wings of healing' and 'Thus mayest thou ever, evermore rejoice' [9, p. 243]. Shelley, by contrast, remakes hymn form through abstraction and intermittence. A visitation founds a vow, 'thy shadow fell on me ... I vow'd that I would dedicate my powers / To thee' [29, p. 70], and the vow refigures devotion as ethical self-governance and outward-directed love, binding the worshipper 'to fear himself, and love all humankind.' Across the two odes, separation from a sustaining presence becomes a condition that must be endured and interpreted, so that inwardness is the site where animation, meaning, and conduct must be forged

without external guarantees. Coleridge sharpens this into a principle of agency, ‘we receive but what we give’ [9, p. 239], while Shelley dramatises the rhythm of appearance and absence through interrogation and plea, ‘Where art thou gone?’ and ‘Depart not as thy shadow came’ [29, p. 68–69]. Breath, wind, and music figure that rhythm with particular insistence, since they are at once impersonal movements and intimate circumstances: Coleridge’s troubling Æolian strain registers stimulus without consolation, while Shelley’s ‘music by the night-wind sent’ preserves the sense of visitation as something heard and then lost.

Under the pressure of absence and secular uncertainty, vow and charity mark the most consequential divergence. Shelley’s epiphany culminates in dedication, and dedication binds conduct, ‘to fear himself, and love all humankind.’ Coleridge converts lack into care, closing not with restoration but with benediction for another. They both refunction what Jones helps to make portable, translating a hymnic inward lexicon into lyric forms that can survive secularity, not as certainty, but as tested ethical and imaginative practice, in a horizon where the mystic’s ‘separated state’ retains ‘the idea of heavenly beauty, and the remembrance of our primeval vows’ even as devotion must negotiate its own risks and limits [17, p. 236–268]. Jones’s translations and comparative frames help to render a mystical lexicon legible for Anglophone readers, notably through the didactic paratexts and comparative annotations that accompany the *Hymns*, where a prefaced prose ‘Argument’ repeatedly works to introduce mythological, philosophical, and etymological materials for readers who would otherwise lack the requisite archive. This lexicon travels less as doctrine than as a portable repertoire of concepts and affects. Its recurrent terms include unity, inward illumination, devotion as transformation, and divinity as an immanent principle. Coleridge and Shelley then test and transform this repertoire through lyric forms shaped by emotional deprivation and modern scepticism. What emerges is not a straightforward transfer of ‘Eastern’ religion into British poetry, but a process in which translation, comparison, and lyric refunctioning act together. Seen as a passage from devotional tradition into Romantic lyric, the pathway from Jones to Coleridge and Shelley yields characteristic gains and losses.

Legibility is a primary gain in this process, yet it is not innocent; translation models often proceed by distinguishing a stable ‘kernel’ of meaning from a variable ‘husk’ of cultural form, a two-step mechanism that makes cross-context

movement possible while also making visible the simplifying pressures that accompany re-description [10, p. 36–40], which also enables portability. Once re-described in comparative frames, concepts and affects can circulate across publics that do not share the originating languages or practices, and Jones's own 'Argument' apparatus is repeatedly oriented toward enabling precisely that movement into a newly organised field of attributes, analogies, and correspondences. There are also gains internal to Romantic form, where devotional cadence can be retained even as the scene of religious meaning shifts toward inward address and ethical consequence [12, p. 625]. This adaptation supports ethical universalism: devotion is redirected into compassion in Coleridge and into universal love in Shelley. Conceptual mobility follows from the same movement, since divine unity can be reframed as a psychological or aesthetic principle without requiring institutional assent. These gains are shadowed by losses: doctrinal and ritual specificity can be thinned when thick local meanings are 'boiled down' into transferable kernels, a pressure built into kernel-and-husk translation heuristics even when the procedure is undertaken with genuine interpretive care [10, p. 39]. Ritual and communal context recede as hymn language is detached from liturgical and social settings. Semantic and cultural richness can diminish when intertextual density is compressed by comparative taxonomy, even as legibility expands. There is also the risk of essentialism; unless heterogeneity and local genealogies are maintained, 'East' and 'West' can be homogenised within the very reductionist frames critique seeks to resist [19, p. 37].

The two-step mechanism converts inherited religious materials into a 'spiritualised Enlightenment'; first comes demystification. Through translation and comparative scholarship, culture-bound husks are peeled away to express a portable core that can travel beyond its original ritual matrix, a kernel-and-husk heuristic that is analytically useful here precisely because it clarifies how legibility is purchased by selection, compression, and reordering [10, p. 36–40]. This first step can also be described as rationalisation and taxonomisation, which would be a comparative procedure that renders mystical lexicons legible within Enlightenment categories, even as it compresses them into portable conceptual clusters, as Jones's own habit of translating devotional address into organised 'attributes' and analogical correspondences repeatedly illustrates. The key point is that legibility is produced through re-description, and in producing

it the procedure inevitably selects, compresses, and reorders. Second comes re-mythologisation; once distilled for legibility, the materials are reinvested with symbolic power through imaginative form. In the critical tradition shaped by ‘natural supernaturalism,’ Romantic writing is repeatedly understood as translating theological residues into idioms of nature, mind, and imaginative experience rather than simply discarding them [12, p. 621, 625; 1, p. 22]. In that register, myth-making can carry forms of apprehension that exceed ordinary cognition, disclosing ‘truths that elude the intellect’ through symbol and imaginative form [1, p. 4]. Poetry can answer a ‘corrosive phase’ of critique without relinquishing critique’s gains, reworking belief’s ruins into newly charged modes of consecration [12, p. 621]. What returns is not the old theology unchanged, but a refigured sacred vocabulary that now operates through lyric address, affect, and inward experience. This dialectic, Enlightenment critique followed by Romantic re-enchantment, extraction followed by refiguration, is the dynamic at work in the Jones-Coleridge-Shelley continuum. Romanticism, consequently, does not simply abandon transcendence; it translates it. In doing so, it subjects transcendence to imagination’s creative law and makes inward experience a primary site where the sacred can be re-encountered, questioned, and ethically redirected.

Conclusion: The Inward Lexicon and Its Afterlives

The pairing of Jones’s Hymns to Hindu Deities, Coleridge’s ‘Dejection’: An Ode and Shelley’s ‘Hymn to Intellectual Beauty’ enables a focused account of unity, divine love, and inward transformation as they move from selected Eastern mystical materials, as framed by Jones, through mediation, into Romantic poetics. The emphasis does not fall on a single, uncomplicated line of influence. It falls on the travel and refunctioning of a portable lexicon: how translation, paratext, and comparative taxonomy make certain devotional concepts and affects newly legible in Anglophone print culture, and how lyric forms then subject that repertoire to the pressures of emotional deprivation, scepticism, and the Romantic turn inward. Read in this way, the Jones-Coleridge-Shelley continuum clarifies how Romantic poets inherit and refashion an Enlightenment-inflected mystical lexicon. Coleridge and Shelley neither simply reproduce Enlightenment rationalism nor abandon it. They translate and internalise mediated

mystical materials, producing a spiritualised Enlightenment native to Romanticism. This two-step mechanism, demystification followed by re-mythologisation, captures this process of conceptual travel and poetic reactivation across languages and forms. What results is a Romantic idiom that is at once critical and transcendent, rational and rapturous. Placed within the larger historiography of an ‘Oriental renaissance,’ this mechanism clarifies a model of spiritualised continuation in which Europe’s encounter with Asian texts is mediated, selective, and historically consequential rather than merely ornamental. Reason and imagination do not simply oppose one another; they remain in dialogue. Translated devotional lexicons are made portable, tested, and ethically reoriented within Romantic lyric. The effect is not the replacement of critique by credulity; it is the conversion of comparative reason into a renewed poetics of inward ethical transformation. Benediction, a vow, and the discipline of imagination become sites where a translated lexicon is not merely repeated, but proven, strained, and remade.

Bibliography

1. *Abrams M. H.* Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature. New York: W. W. Norton, 1971. 550 p.
2. *Aldridge O.* The Concept of Influence in Literary History // *Comparative Literature Studies*. 1963. Vol. 1. № 2. P. 143–152.
3. *Baghaei-Abchooyeh H.* On the Mystical Poetry of the Persians and Hindus // *Thomas D.* (ed.) *Christian Muslim Relations Online II*. Brill, 2018. [Online]. DOI: 10.1163/2451-9537_cmrii_COM_31341. URL: https://doi.org/10.1163/2451-9537_cmrii_COM_31341 (accessed on: 20.02.2026).
4. *Baghaei-Abchooyeh H.* Beyond Orientalism: Sir William Jones (1746–1794), a Journey of Understanding. Leiden: Leiden University Press, 2025. 320 p. DOI: 10.24415/9789087284609.
5. *Brenkman J.* Mood and Trope: The Rhetoric and Poetics of Affect. Chicago: University of Chicago Press, 2020. 304 p. DOI: 10.7208/chicago/9780226673431.001.0001.
6. *Chander M. S.* Brown Romantics: Poetry and Nationalism in the Global Nineteenth Century. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2017. 144 p.
7. *Cohen-Vrignaud G.* Radical Orientalism: Rights, Reform, and Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 268 p.
8. *Coleridge S. T.* Biographia Literaria; or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions: in 2 vols. Vol. 1. London: Rest Fenner, 1817. 309 p.
9. *Coleridge S. T.* Dejection: An Ode // *Sibylline Leaves: A Collection of Poems*. London: Rest Fenner, 1817. P. 237–243.
10. *DeJonge M., Tietz C.* (eds.) *Translating Religion: What Is Lost and What Is Gained?* Abingdon; New York: Routledge, 2015. 180 p.

11. *Franklin M. J. Jones, William* // Encyclopaedia Iranica (online edition). New York: Encyclopaedia Iranica Foundation, 2009 (published 15 June 2009). URL: <https://www.iranicaonline.org/articles/jones-sir-william/> (accessed on: 20.02.2026).
12. *Gilmartin K. Romanticism and Religious Modernity: From Natural Supernaturalism to Literary Sectarianism* // Chandler J. (ed.) *The Cambridge History of English Romantic Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 621–647.
13. *Hall S. Power and the Poet: Religious Mythmaking in Shelley’s “Hymn to Intellectual Beauty”* // *Keats–Shelley Journal*. 1983. Vol. 32. P. 123–149.
14. *Heyd M. Be Sober and Reasonable: The Critique of Enthusiasm in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*. Leiden: Brill, 1995. 312 p.
15. *Johnson K. A. Sir William Jones and Representations of Hinduism in British Poetry, 1784–1812*. Doctoral dissertation. York: University of York, 2010. 267 p.
16. *Johnson S. A Dictionary of the English Language: in 2 vols*. London: Printed by W. Strahan, for J. and P. Knapton, London, 1755–1756. 2348 p.
17. *Jones W. The Works of Sir William Jones: With the Life of the Author, by Lord Teignmouth: in 13 vols*. Vol. 4. London: Printed for John Stockdale and John Walker, 1807. 453 p.
18. *Jones W. The Works of Sir William Jones: With the Life of the Author, by Lord Teignmouth: in 13 vols*. Vol. 13. London: Printed for John Stockdale and John Walker, 1807. 459 p.
19. *Khan J. U. Shelley’s Orientalia: Indian Elements in His Poetry* // *Atlantis: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. 2008. Vol. 30. № 1. P. 35–51.
20. *Knapp J. The Spirit of Classical Hymn in Shelley’s “Hymn to Intellectual Beauty”* // *Style*. 1999. Vol. 33. № 1. P. 43–66.
21. *Makdisi S. Making England Western: Occidentalism, Race, and Imperial Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2014. 295 p. DOI: 10.7208/chicago/9780226923154.001.0001.
22. *Makdisi S. Romantic Imperialism: Universal Empire and the Culture of Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 268 p. DOI: 10.1017/CBO9780511599628.
23. *Mee J. Mopping Up Spilt Religion: The Problem of Enthusiasm* // *Romanticism on the Net*. 2002. № 25. P. 1–19. DOI: 10.7202/006009ar.
24. *Nash G. P. (ed.) Orientalism and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 388 p. DOI: 10.1017/9781316672624.
25. *Nguyen C. The Romantic Imagination in Coleridge’s “Dejection: An Ode”* // *Oakland Journal*. 2008. № 15. P. 66–75.
26. *Said E. W. Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978. 368 p.
27. *Schwab R. La Renaissance Orientale*. Paris: Payot, 1950. 526 p.
28. *Shaftesbury A. A. C. A Letter Concerning Enthusiasm, to My Lord*. London: J. Morphew, 1708. 85 p.
29. *Shelley P. B. Rosalind and Helen, a Modern Eclogue; with Other Poems: A Type Facsimile of the Original Edition of 1819*. Edited by H. Buxton Forman. London: Pub. for the Shelley Society by Reeves and Turner, 1888. 204 p.
30. *Townshend D., Wright A. Gothic and Romantic: An Historical Overview* // *Wright A., Townshend D. (eds.) Romantic Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2015. P. 1–36.
31. *VanWinkle M. How Blank an Eye? Seeing and Overlooking Nature in Coleridge’s “Dejection: An Ode”* // *New Ohio Review* (online). 20 July 2022. URL: <https://newohioreview.org/2022/07/20/how-blank-an-eye-seeing-and-overlooking-nature-in-coleridges-dejection-an-ode/> (accessed on: 20.02.2026).

УДК 821.111

**ФИЛЭЛЛИНСКИЕ РАКУРСЫ В ПОЭМЕ
«ПАЛОМНИЧЕСТВО ЧАЙЛЬД-ГАРОЛЬДА» ДЖ. Г. БАЙРОНА
И РИСУНКАХ Э. ДОДВЕЛЛА И С. ПОМАРДИ**

О. М. Ушакова

независимый исследователь

olmiva@yandex.ru

Статья посвящена филэллинским ракурсам художественной рефлексии в поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона и рисунках английского художника Эдварда Додвелла и его итальянского коллеги Симона Помарди. Обращение к творчеству этих художников в контексте прочтения «Паломничества Чайльд-Гарольда» позволяет увидеть Грецию, по которой путешествовали автор поэмы и его герой. Совпадение в прямом и переносном смысле траекторий путешествия поэта и художников определяется общностью культурно-исторического контекста, идентичностью эстетических установок, сходными ракурсами и приемами. Созданный ими образ Греции характеризуется ностальгией по великому прошлому Греции, осмыслением сосуществования двух цивилизационных систем, европейской классики и восточной экзотики, показом контрастов величия прошлого и убогой малозначительности настоящего, обращением к латентному конфликту поэзии культурной памяти и прозы реального существования, сочетанием меланхолии и прагматики жизни на руинах, чувствованием красоты и одухотворенности вечной природы, видением мира как пейзажа, профессиональной эрудицией, топографической и антропологической точностью, интересом к частностям повседневного бытия, развитием традиций Просвещения в романтическом ключе, публицистическим пафосом, любовью к Греции ушедшей и настоящей и т. п. Рисунки Додвелла и Помарди могут служить аутентичными иллюстрациями к греческим строфам байроновской поэмы, которые, в свою очередь, помогают более глубоко «прочитать» живописные образы. Поэма Байрона и рисунки Додвелла и Помарди являются ярким образцом художественного воплощения эллинофильства как приметы эпохи.

Ключевые слова: романтизм, эллинофильство, травелог, путевые рисунки, пейзаж, культурная память, иллюстрация.

**Philhellenic Perspectives in J. G. Byron's *Childe Harold's Pilgrimage*
and Drawings by E. Dodwell and S. Pomardi**

Olga M. Ushakova

independent researcher

olmiva@yandex.ru

The article is devoted to the philhellenic perspectives reflected in poem *Childe Harold's Pilgrimage* by J. G. Byron and the drawings of an English artist Edward Dodwell and his Italian

colleague Simone Pomardi. The study of the works of these artists in the context of *Childe Harold's Pilgrimage* allows seeing Greece at the time of traveling of Byron and his hero. The literal and figurative coincidence of the trajectories of the poet and the artists' journeys was determined by the common cultural and historical context, identity of their aesthetic attitudes, similar perspectives and techniques. The image of Greece recreated in their works is characterized by nostalgia for the great past of Greece, understanding of the coexistence of two civilizational systems (European classics and Eastern exoticism), display of contrasts between greatness of the past and wretched insignificance of the present, the latent conflict between poetry of cultural memory and prose of real existence, combination of melancholy and pragmatism of life amidst ruins, sense of beauty and spirituality of eternal nature, a vision of the world as a landscape, professional erudition, topographic and anthropological accuracy, interest in the details of everyday life, development of Enlightenment concepts in a Romantic mode, political pathos, love for the Greek past and present, etc. Dodwell & Pomardi's drawings can serve as the authentic illustrations to the Greek stanzas of Byron's poem which in turn help to "read" the pictorial images. Byron's poem and Dodwell & Pomardi's drawings are a striking example of artistic embodiment of Hellenophilia as a distinctive feature of Romantic era.

Keywords: Romanticism, Hellenophilia, travelogue, travel drawings, landscape, cultural memory, illustration.

В конце XVIII – начале XIX в. в Англии зародилась новая волна интереса к греческой культуре и сформировалась новая концепция восприятия Греции, что отразилось в самых различных сферах жизни и культуры: политической поддержке национально-освободительного движения греческого народа (*Greek Cause*), греческом возрождении эпохи Регентства в архитектуре и декоративном искусстве (*Regence Greek Revival*), путешествиях в Грецию (*Grand Tour to Greece*), пришедших на смену поездкам в Италию и пр. К знатокам и исследователям античной культуры (*Hellenists*) присоединились «эллинофилы» (*Philhellenes*), интересующиеся жизнью современной Греции, ее повседневностью. Наиболее социально активной и деятельной частью эллинофилов были «филэллины» (филэллинство в отечественной традиции принято связывать именно с политической активностью), оказывавшие поддержку греческому национально-освободительному движению и непосредственно участвовавшие в нем.

Появление в Британии нового ракурса интереса к культуре Греции можно объяснить целым рядом геополитических, экономических, социальных, эстетических причин. Высокий уровень экономического развития: бонусы колониальной империи, курс фунта, позволяющий безбедно жить

за границей и т. п. способствовали созданию культа и культуры путешествий, развитию и укреплению традиции «Большого Тура» по континентальной Европе, который к концу XVIII в. становится неотъемлемой составной частью образования английского джентльмена. Передел мира в результате наполеоновских военных кампаний изменил устоявшиеся привычки и маршруты путешествующих англичан. После наполеоновской экспансии в Италию британцы лишились возможности свободно и безопасно путешествовать по Италии, что заставило открывать новые паломнические территории, в частности современную Грецию. Развитие греческого освободительного движения способствовало росту прогреческих симпатий и настроений, связанных с крайним деспотизмом турецкого правления. Сказался также общеромантический интерес к этнографии, романтическое народничество, стремление к поэтическим измерениям повседневности, освоению новых экзотических пространств и т. п. Греция как часть Оттоманской империи привлекала также восточной, загадочной, пряной экзотикой.

«К началу XIX века странствующий джентльмен с карманным изданием классической литературы стал неотъемлемой частью греческой жизни» [16, р. 14] (перевод здесь и далее мой. – О. У.), в ряды путешественников влились поэты, писатели, художники. Результатом стало появление в литературе и искусстве разного рода травелогов с новыми образами неклассической, неакадемической Греции. Ю. А. Арутюнян перечисляет различные формы английских травелогов, сложившиеся к началу XIX в.: «путевые заметки и зарисовки, итинерарии и “Хождения”, путеводители, начиная с гидов паломников, хорографические и топографические тексты, научные описания путешествий, жанр “Прогулок” и региональная история, гравюры, образы достопримечательностей, архитектурные штудии и пейзажи, иллюстрации к литературным странствиям, исторические и фантастические путешествия перемещения в пространстве» [1, с. 149].

Так, своего рода поэтическим травелогом стала поэма «Паломничество Чайльд-Гарольда» (*Childe Harold's Pilgrimage*, 1812–1818) Дж. Г. Байрона. Поэт впервые посетил Грецию в 1809 г., непосредственные впечатления отразились во второй песне поэмы. Греческие строфы сыграли огромную роль в новом восприятии Греции: «Вслед за “Паломничеством

Чайльд-Гарольда” появилась целая череда “греческих” историй, которые разошлись десятками тысяч экземпляров. Многие из них повторяли фил-эллинские настроения. Клише менее талантливых путешественников внезапно ожили, разрушение и возрождение классической Греции стали волнующей романтической темой» [16, p. 18].

Жизнь и культура Греции под Османским правлением явились предметом художественной рефлексии английского путешественника, ученого, археолога и художника Эдварда Додвелла (*Edward Dodwell*, 1777 (78?)–1832) и его итальянского коллеги Симона Помарди (*Simone Pomardi*, 1757–1830), совершивших путешествие в Грецию в 1801 и 1805–1806 гг. Визуальными и вербальными плодами их «паломничества» стали серия рисунков и акварелей, а также документальное описание актуальной греческой реальности. Обращение к творчеству этих художников в контексте байроновской поэмы закономерно, так как позволяет увидеть именно ту Грецию, по которой путешествовали автор поэмы и его герой. С этой точки зрения рисунки Додвелла и Помарди – идеальные аутентичные иллюстрации к греческим строфам поэмы.

Додвелл является автором подробного антрополого-географического исследования «Классическое и топографическое описание путешествия по Греции в 1801, 1805 и 1806 гг.» в двух томах (*A Classical and Topographical Tour through Greece*, 1819), альбома «Виды Греции» (*Views in Greece*, 1821) и книги «Виды и описания циклопических или пеласгических руин в Италии и Греции» (*Views and Descriptions of Cyclopien or Pelasgic Remains in Italy and Greece*, 1834). Помарди, в свою очередь, опубликовал в 1820 г. снабженное иллюстрациями «Путешествие по Греции Симона Помарди в 1804, 1805 и 1806 гг.» (*Viaggio nella Grecia fatto da Simone Pomardi negli anni 1804, 1805, e 1806: arricchito di tavole in rame*).

В XXI в. зритель смог увидеть оригиналы большей части рисунков и акварелей Додвелла, Помарди на выставке «В поисках классической Греции: путевые рисунки Эдварда Додвелла и Симона Помарди, 1805–1806 гг.», экспонировавшейся в Британском музее в 2013 г., а также на экспозициях Виллы Гетти (Малибу) и музея Гетти в Лос-Анджелесе в 2015–2016 гг. Иллюстрации и научная информация по теме представлены в прекрасно изданном альбоме-каталоге «В поисках Греции. Каталог

выставки в Британском музее рисунков Эдварда Додвелла и Симона Помарди из коллекции Института гуманитарных наук Паккарда» (2013). В настоящее время большая часть работ хранится в Институте Паккарда в Калифорнии. Высокие художественные достоинства живописных работ, специфический культурно-исторический контекст, реконструирующийся из визуальных образов, способствуют расширению наших знаний о Греции английских романтиков.

На рисунках Додвелла и Помарди античная Греция, вырастающая из руин среди буйных диких зарослей и камней, – естественная среда обитания современных греков и турок. Именно такой Грецию увидел и Байрон, отправившись в путешествие по Средиземноморью в 1809–1811 гг. Греция в поэме и рисунках предстает не как классический и антикварный артефакт, существующий в европейской коллективной культурной памяти и индивидуальном авторском воображении, а как актуальный, противоречивый феномен, живой организм, функционирующий в нескольких временных, цивилизационных, национальных и эстетических измерениях. Параллельное рассмотрение акварелей и рисунков Додвелла и Помарди и соответствующих частей «Паломничества Чайльд-Гарольда» позволяет не только увидеть общность мировоззренческих и эстетических установок, стилистики, колорита, но и более ясно осознать, что греческая «страсть» лорда Байрона во многом является порождением своего времени, неразрывно связана с конкретной исторической эпохой, ее запросами, вкусами и вызовами. Не случайным в данном контексте кажется то, что Додвелл и Байрон учились в одном кембриджском колледже, Тринити Колледже (Додвелл завершил курс обучения в 1800 г., после чего отправился в путешествие по Греции). Хронологическое и топографическое совпадение путешествий художников и поэта позволяют обратиться к сравнительному анализу особенностей эллинофильского живописного и стихотворного дискурсов эпохи романтизма.

Одной из главных целей путешествия Додвелла и Помарди было сопоставление прошлого и настоящего, пристальное изучение не только древностей, но и подробностей, мелочей повседневного быта современных греков: «исследовать древности, ничего не пропустить из того, что любителю классики может быть интересным или доставить удовольствие»

[11, р. 1]. В «Классическом и топографическом описании путешествия по Греции в 1801, 1805 и 1806 гг.» Додвелл тщательнейшим образом описал климат, флору и фауну, экономику, современное искусство, обычаи и нравы современной Греции, представляя их на фоне античного прошлого, опираясь на труды древних. Основательное и развернутое оглавление книги дает представление о том, что автору интересны все подробности и частности описываемого им мира, включая любопытные нравоописательные истории и анекдоты. Обратимся в качестве примера к фабуле первой главы второго тома во всей ее эклектике, пестроте и информационной насыщенности: «Общие замечания и разные обычаи – Почва и климат Аттики – Еда – Музыка современной Греции – Танцы – Жалобы на воеводу Афин, поданные в Константинополь – Вторжение дисдара в турецкую женскую баню – его обнаружение и опасные последствия – его бегство в Эгину и тайное возвращение в Афины – его тайное укрытие в доме автора – Визит автора к жене дисдара, их рискованное положение – Суеверия афинян – Сглаз, или Дурной глаз – Игры современных греков – Птицы Аттики – Рептилии – Насекомые – Краткий обзор последнего периода истории Афин и захват их турками» [12, р. 1].

Автора и путешественника интересует любая мелочь, безделица, стиль изложения отражает энтузиазм следопыта, скрупулезность наблюдателя. Книгу отличает живая и непосредственная манера повествования: «Современным грекам присуща любовь ко всем видам цветов и духов со сладким запахом. Древние также были равнодушны к изысканным притираниям, но мужчин обычно считали женоподобными, если они усердствовали, используя их, и это было запрещено как спартамцам, так и афинянам. Афинские дамы летом обычно носят небольшой мешочек в подмышечной ямке, содержащий ароматические и душистые травы, чтобы перебивать “лемносский” или козлиный запах (*hircinus odor*), который в условиях жаркого климата иногда бывает достаточно тошнотворным. Турецкие мужчины зачастую ведут сидячий образ жизни подобно женщинам; и не имеют ни малейшего представления о физических упражнениях для здоровья или развлечения. Их любимая двигательная активность – прогулки верхом; и они считают ходьбу ниже своего достоинства, что относится к мусульманам даже самого низкого происхождения.

Так, однажды турок, повстречавший меня в нескольких милях от Афин идущим пешком, спросил у сопровождавших меня греков, на самом ли деле я являюсь джентльменом Фрэнком, заметив при этом, что он сильно сомневается, так как ни один джентльмен не будет ходить пешком, если у него имеется достаточно барр, чтобы заплатить за лошадь!» [12, р. 25]. В данном фрагменте проступают такие нарративные особенности, как внимание к деталям, пустячкам, готовность сообщать самые неизящные подробности ради правды жизни, параллели с британским укладом, ирония, юмор, вовлеченность самого повествователя в реальную практическую жизнь и, наконец, неизменный классический фон, здесь это легкий намек на него, отсылка к греческому мифологическому сюжету. Эпитет *Lemnian* напоминает сведущим читателям об истории, связанной с Гипсипилой и женщинами Лемноса, которых Афродита за то, что они не совершали положенных ритуалов, наказала козлиным запахом.

Подобное пересечение двух точек зрения, классической (западной) и ориентальной (восточной), характерно и для творчества Байрона. Я. Альбер в статье «Специфика ориентализма в поэзии лорда Байрона» отмечает эту постоянную и напряженную взаимосвязь между эллинофильским и ориентальным ракурсами: «В поэзии Байрона создается новое видение иерархической связи между Западом и Востоком. Этот подход тесно коррелирует с его филэллинством, то есть стремлением возродить принципы и ценности Древней Греции, и его экзотическими изображениями турок, то есть последовательным использованием стереотипов» [10, р. 110]. Восточная экзотика по большей части воспринимается через призму европейской культуры: «Популярный ориентализм на протяжении конца XVIII – начала XIX века превратился в повсеместную моду. Однако даже такую моду, отчетливо узнаваемую в творчестве Уильяма Бекфорда, Байрона, Томаса Мура и Гёте, не так легко отделить от увлечения готическими романами, псевдосредневековыми идиллиями, образами варварской роскоши и жестокости» [7, с. 183].

Особенности восприятия окружающего во всей полноте, конкретности, яркости и жизненности деталей отвечали установкам романтического мироощущения в целом. А. М. Зверев в книге «Звезды падучей камень. Жизнь и поэзия Байрона» следующим образом характеризует этот

художественный принцип «подлинности» и «актуальности»: «Другим заветным убеждением романтиков была свойственная им вера, что искусство призвано воплотить дух окружающей действительности. Это не означало, что нужно писать только о злобе дня, – нет, полет фантазии порой уносил романтического поэта и в давно минувшие времена, и в страны, которые никогда не существовали. Но сам язык его поэзии и пробуждаемые ею чувства, и композиция, и метафоры, и стиль – все обязано было свидетельствовать, что эти строки вышли из-под пера человека, который ощущает себя непосредственным участником событий, а не просто их случайным современником. Романтики очень много сделали для того, чтобы положить конец всякого рода абстракциям и отвлеченностям в поэзии. Они придали литературе значение самого яркого документа времени, в которое она создается и о котором свидетельствует» [6, с. 72]. Словесные и живописные картины греческой жизни Додвелла и Помарди являются такого рода документами, составлением которых они усердно занимались, несмотря на все тяготы экспедиций. Показательно, что Додвелл и Помарди использовали в своей работе камеру-обскуру, оптическое устройство, предназначенное для создания более точного изображения.

Те же вовлеченность в реальный процесс жизни Средиземноморья, стремление к точности, неподдельности, материальности ощущений и впечатлений, адекватному пониманию «другого» мира, своего рода психофизиологическую камеру-обскуру можно увидеть в житнетворчестве Байрона и его отношении к Греции. Поэт не вел дневниковых записей во время своего первого пребывания в Греции, в письмах содержится немного рассказов о его тамошней жизни. Тем не менее этот греческий пласт жизни Байрона можно воссоздать, опираясь на ряд его документальных свидетельств, поэтические тексты, а также дневники и воспоминания современников.

Стоит отметить, что способ и стиль его путешествия были далеки от туристических, скорее оно напоминало научную экспедицию в полевых условиях. Байрон мужественно переносил все неудобства (зной, насекомые, лихорадки, отсутствие минимальных бытовых удобств, непривычная пища, «разбойники и бури» и т. п.) и критиковал английских спутников, тоскующих по комфорту отечества. Отсылая своего слугу Флетчера

на родину, он замечает: «К тому же постоянные воздыхания о говядине и пиве, тупое, фанатичное презрение ко всему чужеземному и непреодолимая неспособность научиться хотя бы несколькими словам хоть на каком-нибудь языке делали его обузой, как и всех английских слуг» (из письма матери от 14.01.1811 г.) [2, с. 31].

Холодность и равнодушие мрачного скитальца (*the gloomy wanderer*) Гарольда и его создателя были хорошо обдуманной позой, концепцией: «На мой взгляд, разные страны – все одно: глазею на холмы, курю и с гордым видом кручу свой ус» [3, с. 92]. От внимательного глаза Байрона-естествоиспытателя не ускользают цвет кожи и блеск глаз, детали одежды, фигуры танца, линии ландшафта, приметы быта и т. п. Там, где поза не важна и не нужна (например, в письме к матери), Байрон рассуждает о ценности приобретенного опыта, об общественной пользе и необходимости путешествий: «Но я убежден, что людей лучше видеть, чем о них читать, и что пребывание дома среди всех островных предрассудков и узости имеет самые печальные последствия; настолько убежден, что считаю необходимым издать закон об обязательной отправке наших юношей за границу, к тем немногим союзникам, какие еще остались у нас после всех войн» [2, с. 31].

Байрон неоднократно подчеркивал, что его интересуют не древности, а сам поток бытия во всем его разнообразии. Т. Мур сообщает об этом как о широко известном факте: «Равнодушие к реликвиям древнего искусства, которые с традиционным рвением осматривали другие путешественники, он признавал так же открыто, как и все, что думал и чувствовал» [3, с. 220–221]. Но, как и многие эпатажные заявления Байрона, это небрежение не лишено позы, так как поэт попутно не забывает намекнуть на свою компетентность.

Байрон хвалился тем, что из своего путешествия он привез не античные реликвии, а животных, любовь к которым порой принимала у него весьма эксцентричные формы: «Мои черепахи (все афинянки), еж и дог и другие оставшиеся в живых греки целомудренны. Черепахи откладывают яйца, и я нанял курицу высидывать их» (из письма Ф. Ходжсону от 25. 09. 1811 г.) [3, с. 98]. И все же, несмотря на эскапады против охотников за древностями, Байрон, наблюдатель, натуралист, естествоиспытатель

в буквальном смысле этого слова, ловец сильных эмоций и неординарных ощущений, остается книжным человеком, знатоком истории, просвещенным университетским умом.

Поэт получил традиционное классическое образование в Хэрроу и Кембридже, поэтому живое переживание античности было органичной частью его интеллектуальной и духовной жизни. Изучение древнегреческого и латыни, естественное вращение в античную культуру через чтение, риторические упражнения, юношеские литературные опыты (первым его сочинением в Хэрроу было переложение хора из трагедии Эсхила «Прикованный Прометей»), преклонение перед Александром Поупом и его переводами Гомера, близость к университетским кругам с их деятельным культом классики (в Кембридже в 1816 г. открывается Фицвильямский музей с богатой античной коллекцией) и т. д. – все это свидетельствует о прочном фундаменте личного эллинизма поэта в его традиционном варианте. Эллинизм Байрона так же, как и у его современников, стало прочной основой, на которой взросло его эллинофильство и позднее филлэллинизм. Античность для него, как и для Додвелла и Помарди, является частью современной Греции, продолжающейся в судьбе ныне живущих, неотделимой от современной истории:

И ты ни в чем обыденной не стала,
Страной чудес навек осталась ты.
Во всем, что детский ум наш воспитало,
Что волновало юные мечты,
Ты нам являешь верные черты
Не вымысла, но подлинной картины.
Пусть Время рушит храмы иль мосты.
Но море есть, и горы, и долины,
Не дрогнул Марафон, хоть рухнули Афины [4, с. 92]¹.

Байрон не только восхищался величиим эллинского прошлого, испытывал пиетет перед его наследием, но включал это прошлое в свою жизнь, одновременно пробуя «на зуб» материальное вещество «святой земли»

¹ Здесь и далее текст поэмы приводится в переводе В. В. Левика.

(*holy ground*). Стоит заметить, что изучение байроновских писем и дневников наглядно демонстрирует это стремление поэта поверить идеальное и воображаемое личным жизненным опытом, потребность исследовать явление на вкус, запах, фактуру, анатомировать его своими руками без перчаток, выявляя механизмы функционирования и обнажая структуру, задействовать нервные окончания, не давая послабления и пощады (*the sense aches*), что приводило к истощению и перегоранию собственной натуры, но создавало тот высокий градус эмоциональности и страстности, которые стали отличительным знаком байроновского творчества. За этой художественной пылкостью можно разглядеть рационализм, холодное любопытство, фанатизм и беспощадную честность ученого-исследователя, проводящего эксперимент до конца, хотя бы и ценой собственной жизни. Эта рациональная и материалистическая составляющая его жизнетворчества отражала недоверие к чужому опыту, проверка которого требует усердия и чистоты эксперимента.

В первом путешествии Байрона этот процесс встраивания, вживления в эллинскую органику несет в себе черты игры, переодевания, актерства, дендистского жизнетворчества. Элементами его были пересечение вплавь Геллеспонта, чтение «Илиады» на могильном камне Патрокла, любовные приключения с молодыми гречанками, «греческая любовь» и т. п. Все эти эксперименты подтверждают стремление переплавить книжные, музейные образы в факты личной биографии: «В последнее время я совершил несколько небольших выездов, в сто-двести миль по Морее, Аттике и др., так как уже закончил главную поездку – через Троаду, Константинополь и т. д. – и снова вернулся в Афины. Я кажется уже не раз писал вам, что переплыл Геллеспонт из Сестоса в Абидос (в подражание Леандру, хотя и без помощи возлюбленной)» (из письма матери от 14. 01. 1811 г.) [2, с. 31].

Все эти факты, кроме прочего, свидетельствуют о том, что античная Греция оставалась для Байрона не менее реальной и притягательной, чем Греция современная. В тексте поэмы олимпийские боги, гомеровские герои (Ахилл, Пенелопа, Каллипсо и др.), исторические деятели – полноценные персонажи, с которыми протагонисту гораздо проще вступить в диалог, чем с туземцами, они неотделимы от окружающего мира

и символизируют подлинную Грецию. Гарольд беседует с ними, делится откровениями:

Pluto! If this be hell I look upon,
Close shamed Elysium's gates, my shade shall seek for none
[5, с. 89]

(в русском переводе эта непосредственность обращения, как и эпатажность, теряются).

Путь Гарольда – это путь современного Одиссея, странника, стремящегося обрести свою отчизну. Для Байрона необычайно важным было верить в то, что древние предания были не вымыслом, а реальными событиями, отличавшимися грандиозным масштабом и эпическим размахом: «Нам есть дело “до достоверности Троянской войны”. В 1810 году я ежедневно в течение месяца бывал на этом поле и, если что-нибудь отравляло мне удовольствие, так это негодяй Брайант, подвергший ее сомнению. <...> Но я продолжаю чтить великий оригинал и считать, что он верен истории (в основных фактах) и месту. Иначе я не мог бы им наслаждаться. Когда я садился отдохнуть на огромный могильник, кто бы мог убедить меня, что под ним не покоится герой? – Сама огромность камня говорила об этом. Люди не сооружают памятников презренным и ничтожным мертвецам и почему бы им не быть именно гомеровскими героями?» [2, с. 202].

В документальных источниках и в поэме проходит постоянное наложение карты современного мира на обширное пространство античной греческой ойкумены. Эти современные дробные географические образования (Испания, Португалия, Албания, Турция и др.) представляют собой верхний, подновленный слой полотна, под которым существует подлинная, аутентичная картина великой Греции и ее культуры. То же понимание разницы величин и значения современной и античной Греции присутствует в рисунках Додвелла и Помарди, что выражается в особенностях фокализации, а также кардинальном несоответствии масштаба изображаемых древних памятников и современных объектов. Например, на акварельном рисунке Додвелла «Колоссальный лев на фоне Гимета» (*Colossal Lion near Hymettus*, 1805) взгляд сфокусирован на гигантском скульптурном

изображении льва, от которого остались массивное туловище и внушительных размеров голова. Кажется, что лев вырастает из земли и является естественной частью пейзажа. Слева от него беседуют двое мужчин в повседневной одежде восточного типа, грек и турок, возможно, остановившиеся отдохнуть рабочие, судя по инструменту в руке одного из них. Человеческие фигуры, как и лев, естественным образом вписываются в пейзаж, являются частью общей картины мира. Людям нет дела до обломков прежней великой культуры: огромные валуны, как и скульптура (*the massy stone*) годятся лишь для утилитарных целей (подпорки, подставки, сиденья и др.). Местные жители не замечают этой древней рукотворной красоты, которая является для них не святыней, а привычной средой обитания:

Я сяду здесь, меж рухнувших колонн,
 На белый цоколь. Здесь, о Вседержитель,
 Сатурна сын, здесь был твой гордый трон.
 Но из обломков праздный посетитель
 Не воссоздаст в уме твою обитель.
 Никто развалин вздохом не почтит,
 И, здешних мест нелюбопытный житель,
 На камни мусульманин не глядит,
 А проходящий грек поет или свистит [4, с. 68].

На рисунке именно люди выглядят необязательным дополнением величественной руины, частью равнодушной природы, прорастающей сквозь осколки и черепки цивилизации. Почтенные камни, напротив, одухотворены, их бытование наполнено глубоким содержанием: *Но жив твой вечный дух среди пепла и камней* [там же, с. 65].

В Греции Додвелл и Помарди сделали около тысячи рисунков (Додвелл – примерно 400, а Помарди – 600). Главный объект их внимания – руины и обломки «среди непотревоженной травы». На большинстве рисунков древние священные камни являются частью естественного ландшафта, на них и среди этих мемориальных обломков величественного прошлого продолжается обычная повседневная жизнь. Мы видим, как сквозь седую древность прорастают деревья и кусты, люди занимаются

своими привычными делами, обустройством неказистого быта на руинах великой истории и культуры (см., например, акварели «Акрокоринф, вид с Пентескуфии, северо-восточная панорама 180°», 1805; «Памятник Фрасилла, вид с востока», 1805; «Акрополь, вид к востоку от Пропилей», 1806 и т. д.). Додвелл и Помарди прекрасно передают очарование заброшенности, запустения, ностальгию по красоте рухнувшей цивилизации, красоту среди руин. То же настроение характерно и для поэмы Байрона:

И ныне среди мраморных руин,
 Пред колоннадой, временем разбитой,
 Где встарь сиял воздушный храм Афин,
 Венчая холм, в столетях знаменитый,
 Иль над могилой воина забытой,
 Среди непотревоженной травы,
 Лишь пилигрим глядит на эти плиты,
 Отшельник, чуждый света и молвы,
 И, сумрачно вздохнув, как я, шепнет: увы! [4, с. 92]

В определенной степени этот ностальгический, сентиментальный, не лишенный мистики модус является продолжением традиций кладбищенской поэзии и предромантической готики, что придает пейзажам Байрона и Додвелла, Помарди универсальный философский смысл, меланхолию бренности бытия. В искусстве романтизма поэтика руин продолжала развиваться и приобретала новые смыслы: «Несмотря на то, что прямой символизации живописцы-романтики обычно избегали, определенное тяготение их к изображению руин, храмов и монастырских комплексов имелось; такие изображения, конечно, воспринимались символами, иницируя размышления о “суете сует” и вере. Сама тема руин восходит к XVIII столетию. Дени Дидро – автор выражения “поэтика руин”. Руины приближались по своему значению к символам *vanitas*. <...> Руины – знак возвращения памятников, созданных человеком, в природу <...>. Размышления у руин – частый мотив романтической поэзии и живописи» [9, с. 102].

У Додвелла, Помарди конкретика и буквальное изображение разрушенных памятников, возвращенных природе, не чужды этому универсальному символизму. Греческие руины Байрона также читаются в системе различных культурных кодов (античного, готического, романтического, филэллинского): *И на руины эти лишь отсвет падает сквозь даль тысячелетий* [4, с. 65].

Н. А. Соловьева отмечает наличие готической составляющей в творчестве Байрона: «Сатанинское начало в байроническом герое можно вывести из готического романа, равно как и некоторые страницы биографии поэта говорят о его далеко неоднозначной оценке готики» [8, с. 244].

Жанровую принадлежность большей части рисунков Додвелла, Помарди, несмотря на поставленные научные и познавательные цели, можно определить как «пейзаж». Классическая древность, бытовые мизансцены, персонажи представлены как часть интегрального природного пространства, не являющегося лишь фоном и декорациями, призванными подчеркнуть достоверность изображаемого. Оно объемлет и включает то, что создано человеком на протяжении столетий, и его самого. Рисунки Додвелла, Помарди – это явление искусства, а не научные документы, фиксирующие и демонстрирующие факты, хотя объективность не противоречит эстетическим установкам романтизма: «Парадокс, но видно, что научная основа в восприятии природы находится в прямой связи с возрастающей субъективностью восприятия мира художником. Они не только не противоречат друг другу, но объединены общей целью: углубляться в мир в целом. И нельзя противопоставлять в таком случае научное как “объективное” личному началу в художественном творчестве. Природа одушевляется, ее “задушевному” языку глубоко внимает чувствующая личность» [9, с. 98].

Пейзажи Додвелла, Помарди поражают лучезарностью и светоносностью красок, естественностью и воздушностью пейзажа: *Природа вечная прекрасна и светла* [4, с. 92]. Именно колористическое решение создает ощущение гармонии изображаемого мира и передает красоту греческой природы: небес, моря, гор, водных источников, деревьев и т. д. На рисунках много воздуха и неба, даль и верх – важнейшие пространственные координаты в этих живописных работах (см., например, акварели «Трахинская долина, северо-восточный ракурс из Ламии (Зейтона)»),

1805; «Источник Гиперия в Ферах», 1805; «Итака» 1821 и т. д.). Эта светоносная палитра является в том числе и результатом работы на пленэре, хотя, как утверждают специалисты, акварельные краски накладывались на рисунок позднее, в мастерской [15, р. 35]. Воздушность, светоносность также коррелируют с художественными исканиями эпохи: «“Открытие света”, начатое опытами Исаака Ньютона, наконец-то проникает в задачи пейзажистов. <...> Изучением переходных состояний атмосферы в зависимости от погоды начинают заниматься английские акварелисты конца XVIII века, вслед за ними – мастера, отправившиеся “за солнцем” в Италию, и те, кто изучал перемены в воздухе во влажном климате в Англии и на севере Европы – во Франции и Германии. <...> Вибрацию атмосферы заметили романтики, и в этой области они сделали исключительно много. Именно им суждено было воплотить “настроение света” в пейзаже» [9, с. 97]. Таким образом, благодаря ярко выраженному философскому началу, настроению света, определенным ракурсам, богатой цветовой палитре и т. п., зарисовки и рисунки превращаются в пейзажи, обладающие самостоятельной художественной ценностью.

В. Турчин в уже цитируемой статье отмечает: «XIX век считается столетием пейзажа. Романтизм эффектно положил этому начало» [9, с. 108]. Из трех важных составляющих образа Греции – истории, современной жизни, природы – именно последняя является главным действующим «лицом» и на рисунках Додвелла, Помарди и в поэме Байрона: *but Nature still is fair* [5, с. 110]. Поэт воспевает голубизну небес, золотые аполлоновы отсветы и лучи, горный воздух, «медоточивый Гимет» и т. п.:

Но ты жива, священная земля,
И так же Фебом пламенным согрета.
Оливы пышны, зелены поля,
Багряны лозы, светел мед Гимета.
Как прежде, в волнах воздуха и света
Жужжит и строит влажный сот пчела.
И небо чисто, и роскошно лето.
Пусть умер гений, вольность умерла, –
Природа вечная прекрасна и светла [4, с. 92].

При этом описание красот природы абсолютно конкретно, это не отвлеченная риторика, а зарисовка с натуры. Так, строка *And still his honied wealth Hymettus yields* отражает славу Гимета (Имитоса) как места, прославившегося тимьяновым медом, который собирают живущие на горе пчелы: *The freeborn wanderer of thy mountain-air* [5, с. 110]. Гора Мендели (Пентеликон) знаменита пентелийским (пентеликонским) мрамором, имеющим золотистый оттенок, именно этот мрамор был основным материалом при создании архитектурного и скульптурного ансамбля Акрополя. Соответственно строки *Apollo still the long, long summer gilds // Still in his beam Mendeli's marbles glare* [5, с. 110] не только передают золотистый блеск камня и изваяний, но и содержат интересные познавательные факты. Пейзаж Байрона – это еще и увлекательное и точное страноведческое описание, путеводитель и экскурс в историю и природу Греции, что, к сожалению, иногда теряется в русском переводе.

Дух исследователя, пионера, открывающего новые территории, сочетается с темой блаженного отшельничества, жизни на лоне природы:

Лежать у волн, сидеть на крутизне,
 Уйти в безбрежность, в дикие просторы,
 Где жизнь вольна в беспечной тишине,
 Куда ничьи не проникали взоры;
 По козьим тропкам забираться в горы,
 Где грозен шум летящих в бездну вод,
 Подслушивать стихий мятежных споры, –
 Нет, одиноким быть не может тот,
 Чей дух с природою один язык найдет [4, с. 72].

Природа – идеальный спутник, собеседник, источник бесконечного восторга, живое одушевленное существо и т. п.

Важной темой, воплощающей сходное отношение к греческой культуре не как к музейному объекту, а как к актуальному процессу, живому и естественному феномену, хотя и находящемуся в состоянии упадка, разрушения и разрухи, стала реакция на деконструкцию фронтона и фриза Парфенона по инициативе лорда Эджина в 1801 г. В сатире «Английские

барды и шотландские обозреватели» (1809) Байрон издевается над алчностью и непрофессионализмом Элджина. Додвелл был свидетелем изъятия фрагментов скульптурного декора Парфенона, о чем оставил воспоминания: «Во время моего первого визита в Грецию я испытал невыразимое потрясение, став свидетелем того, как Парфенон лишили его прекрасных скульптур, как некоторые части его архитектурной конструкции были низвергнуты на землю <...>» [11, р. 322]. Художник отмечает то состояние шока, отчаяния, негодования, которое он испытал при виде разрушения Парфенона: «вместо живописно являющей себя красоты (*picturesque beauty*) и неплохой сохранности (*high preservation*), которые я успел увидеть, сейчас нашему взору предстает состояние полной разрухи и уничтожения (*a state of shattered desolation*)» [11, р. 322].

Додвелл с публицистической яростью отмечает: «С болью приходится отметить, что эти творения человеческого гения, которые выстояли в схватке со временем на протяжении двадцати двух веков, которые сохранились несмотря на разрушительную ненависть борцов против языческих идолов, бесчинства венецианцев, варварскую свирепость последователей Мохамеда, в конце концов, пали под натиском разрушительной силы» [11, р. 322]. Живописным откликом на эти события стала работа под названием «Деконструкция мраморных фрагментов Парфенона в 1801 г.» (*Removal of the Parthenon Marbles in 1801, 1805*). Этот отклик хорошо демонстрирует суть конфликта «эллинистов» с «эллинофилами»: с одной стороны – отношение к античности как ушедшей истории, музейному экспонату, с другой – понимание ее как явления, продолжающего жить и существовать в своей естественной среде. Возмущение Додвелла родственно тому, что впоследствии выразит в поэтической форме Байрон во второй песне «Чайльд-Гарольда»:

Нет, все поправ, увозит силой он
Богов и зябких нимф под зимний небосклон [4, с. 69].

В строфах 11 и 12 Байрон пишет об изъятии эллинских святынь из родной среды примерно в тех же выражениях, что и Додвелл:

В усердье варварском ломал колонны, своды.
 Что пощадили время, турок, гот,
 То нагло взято пиктом современным [4, с. 68].

Байрон выражает те же негодование и скорбь, что и его собрат-художник, для него изъятие скульптурного декора Парфенона из естественного окружения – кощунственное деяние, а лорд Эджин представляет собой «взломщика», «разрушителя», «грабителя», «преступника» [13, р. 32].

Стоит заметить, что в контексте новой реальности XXI в. (например, разрушение памятников Пальмиры) позиция Эджина представляется разумной, хотя спор о том, где должны храниться мраморы Парфенона, разгорается с новой силой. Но для романтиков-филэллинов эта ситуация выбора между Грецией «живой» и «мертвой» была предельно конкретной и бесспорной. Поэзия может быть альтернативой музею, сохраняя святыни живыми: «В “Паломничестве Чайльд-Гарольда” предлагается альтернативный способ завоевания трофеев и более эффективный метод сохранения культуры. Оставляя памятники и руины в их географическом окружении, автор переводит их историческую ауру в поэтическую форму, чтобы донести ее до английского читателя» [13, р. 33].

Доблестный дух Греции (*gallant spirit*), все еще великой, должен быть возрожден:

Где мощь и непокорство прошлых дней,
 Когда в неравный бой за Фермопилы
 Шла без надежды горсть богатырей?
 И кто же вновь твои разбудит силы
 И воззовет тебя, Эллада, из могилы? [4, с. 88]

Тема свободы и борьбы за возрождение эллинского духа связана с важнейшим пластом жизни и творчества поэта и художников. Именно эти ракурсы определяют своеобразие художественного видения в рисунках Додвелла, Помарди и стихах Байрона.

Повторяющимся мотивом рисунков Додвелла и Помарди является драматическое сосуществование двух разных цивилизаций – европейской

и азиатской (турецкой, мусульманской). Женщины, закутанные в чадру, на фоне античного храма предстают как носители иной, чужой цивилизации, пришедшей на эти земли и проявляющей полнейшее равнодушие к греческим святыням, профанирующей их утилитарным отношением и безразличием (см., например, акварельный рисунок «Вид Эрехтейона с юго-востока», 1805). Несмотря на бытописательную точность, сниженную стилистику (впереди женщин бежит собачонка) и сугубо научную объективность, отраженную в названии, работа откровенно публицистична.

Еще более идеологически однозначным и филэллинским по духу является рисунок, помещенный на обложку альбома «В поисках Греции» [14]. Прекрасная греческая богиня – судя по изображению совы на щите и характерному шлему, это Афина и одновременно аллегория Афин – представлена со склоненной головой и руками, скованными цепью за спиной. Она сидит на земле у ног турецких поработителей, дисдара и вооруженного солдата, при этом нога паши почти касается лица богини. Образы Греции, хранящие следы былого величия античной цивилизации, являющие вечную природную красоту, в то же время свидетельствуют о бедственном положении современной греческой культуры и угнетенном положении греков. К. Слоан, анализируя эту сцену, отмечает: «Путешествие Додвелла, имеющее изначально научные, классические, живописные и топографические цели, превращается в политический боевой клич требования свободы» [15, р. 43].

Байрон в своем филэллинстве идет дальше многих своих единомышленников, непосредственно сражаясь за эту свободу. Если «Паломничество Чайльд-Гарольда» – это реплика рыцарского романа, то автор – тот самый рыцарь, который идет в поход против «неверных» и пытается воскресить былое величие Греции, что заканчивается болезнью и смертью. Заказанный для военных действий «шелом коневласый» по образцу, описанному в шестой песне «Илиады» (актуализируется тема «чужих доспехов», столь важная у Гомера), не сумел спасти своего обладателя. В «Илиаде» «гривистый шлем» Гектора также недолго красуется на голове героя.

Все эти метемпсихозы (воплощения гомеровских персонажей, мифологических и исторических героев), игра оживления и сотворения античных образов, встраивание в биографии былых героев велись Байроном

без мошенничества и комедиантства. Его эллинофильство и поэзия действительно оплачиваются кровью (*bloody poetry*), а завершение игры символично. Байрон отдает жизнь за возлюбленную Грецию, меняя свои театральные и литературные маски и костюмы (*the robe of revel*) на «саван погребальный» (*the shroud*). Строфа 82 второй песни представляет собой пророчество, которое также вписывается в гомеровский контекст:

Но неужели в вихре маскарада
 Нет никого, кто вспомнил бы о том,
 Что умерло с тобой, моя Эллада;
 Кто слышит даже в рокоте морском
 Ответ на боль, на слезы о былом;
 Кто презирает этот блеск нахальный
 И шум толпы, ликующей кругом;
 Кто в этот час, для Греции печальный,
 Смнил бы свой наряд на саван погребальный

[4, с. 90–91].

Ответ на это, казалось бы, риторическое рассуждение (в оригинале восклицательный знак) дает сама жизнь.

В «Кефалонском дневнике» (1823), где повествование лишено какого бы то ни было пафоса и иллюзий и подтверждающее склонность поэта к почти бухгалтерским расчетам в своих мыслительных операциях, Байрон поведал о готовности отдать все (и это не фигура речи), что у него имелось, на благо Греции: «Мои личные потребности весьма скромны (если не считать расхода на лошадей, ибо я плохой ходок), а доходы весьма значительны для любой страны, кроме Англии <...>. Итак, я могу (добавив сюда еще то, что нам достанется по обычаям войны) некоторое время содержать довольно многочисленный клан, племя или орду; а так как у меня при этом не будет иных целей, кроме благоденствия Греции, то можно надеяться, что это сослужит ей полезную службу» [2, с. 320]. Будничным тон уставшего от жизни человека, но готового бороться за чужую свободу, утратившего иллюзии, но не идеалы, являет то гармоническое

слияние мечты и действительности, которое отличало отношения Байрона с Грецией.

Переключка поэтического, живописного, этнографического дискурсов, возникающая при одновременном рассмотрении греческих творений Байрона и Додвелла, Помарди, позволяет воспринимать их как единое эстетическое целое. Совпадение в прямом и переносном смыслах траекторий путешествия поэта и художников определяется общностью культурно-исторического контекста, идентичностью эстетических установок, сходными ракурсами и приемами. Созданный ими образ Греции определяют ностальгия по прошлому; тема сосуществования двух цивилизационных систем; пересечение эллинофильского и ориентального дискурсов (европейской классики с восточной экзотикой); контрасты величия прошлого и убогой малозначительности настоящего; латентный конфликт поэзии культурной памяти и прозы реального существования; сочетание меланхолии и прагматики жизни на руинах; чувство красоты и одухотворенности вечной природы; видение мира как пейзажа; профессиональная эрудиция; топографическая и антропологическая точность; интерес к частностям повседневного бытия; развитие традиций Просвещения в романтическом ключе; публицистический пафос; любовь к Греции ушедшей и настоящей. Рисунки Додвелла и Помарди могут служить аутентичными иллюстрациями к греческим строфам байроновской поэмы, которая, в свою очередь, помогает прочесть живописные образы, а вместе они составляют «ветвящийся текст» художественного воплощения эллинофильства как приметы эпохи.

Список литературы

1. Арутюнян Ю. И. «Травелог» в искусстве: к вопросу о границах термина // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2017. № 43. С. 149–161.
2. Байрон Дж. Г. Дневники. Письма. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. 463 с.
3. Байрон Дж. Г. На перепутьях бытия. М.: Прогресс, 1989. 432 с.
4. Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда / Пер. с англ. В. Левики. Дон-Жуан / Пер. Т. Гнедич. М.: Худож. лит., 1972. 864 с.
5. Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда: поэма; на англ. яз. Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2007. 284 с.
6. Зверев А. М. Звезды падушей пламень: Жизнь и поэзия Байрона. М.: Детская литература, 1988. 191 с.

7. Саид Э. В. Ориентализм. Западные концепции Востока / Пер. с англ. А. В. Говорунова. СПб: Русский Мирь, 2006. 637 с.
8. Соловьева Н. А. Англия XVIII века: разум и чувство в художественном сознании эпохи. М.: Формула права, 2008. 272 с.
9. Турчин В. Взгляд на природу у романтиков. Мир как пейзаж, пейзаж как мир // Искусствознание. 2013. № 3-4. С. 90–109.
10. Alber J. The Specific Orientalism of Lord Byron's Poetry // AAA: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik. 2013. Vol. 38. No. 2. P. 107–127.
11. Dodwell E. A. Classical and Topographical Tour through Greece, During the Years 1801, 1805, and 1806: in 2 vols. Vol. I. London: Rodwell & Martin, 1819. 587 p.
12. Dodwell E. A. Classical and Topographical Tour through Greece, During the Years 1801, 1805, and 1806: in 2 vols. Vol. II. London: Rodwell & Martin, 1819. 537 p.
13. Esterhammer A. Translating the Elgin Marbles: Byron, Hemans, Keats // The Wordsworth Circle. 2009. Vol. 40. No. 1. P. 29–36.
14. McKesson Camp II J., Jenkins I., Tsigakou F.-M., Sloan K. In Search of Greece. Catalogue of an Exhibit of Drawings at the British Museum by Edward Dodwell and Simone Pomardi from the Collection of the Packard Humanities Institute. Los Altos, California: The Packard Humanities Institute, 2013. 205 p.
15. Sloan K. Seen through a Glass Darkly: Dodwell and Pomardi's drawings and Watercolors of Greece // In Search of Greece. Catalogue of an Exhibit of Drawings at the British Museum by Edward Dodwell and Simone Pomardi from the Collection of the Packard Humanities Institute. Los Altos, California: The Packard Humanities Institute, 2013. P. 31–45.
16. St Clair W. That Greece Might Still Be Free: The Philhellenes in the War of Independence, 1st ed. Cambridge: Open Book Publishers, 2008. 419 p.

УДК 821.111

АКУСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ СОНЕТОВ ДЖ. КИТСА: ДИАЛОГ С ШЕКСПИРОМ И ПОЭТИКОЙ РЕНЕССАНСА

А. И. Токмина

Российский государственный гуманитарный университет
a.tokmina2003@gmail.com

В работе предлагается компаративный анализ акустической образности в сонетах У. Шекспира и Дж. Китса. В центре внимания находятся акустические художественные элементы (эхо, тишина, прерванная речь, пауза и т. д.), трактуемые как формы проявления отношения к восприятию («философии восприятия») в эпоху Ренессанса и английского романтизма, соответственно. Исследуется вопрос о том, каким образом ренессансное понимание логоса как акта «утверждения бытия» (в свете которого не только слово, но и тишина и молчание наделяются эстетической и риторической функциями), трансформируется в рамках романтического миропонимания. Идея «негативной способности» (*negative capability*), принятия недосказанности, ускользающей истины – то новое, что привносит в функционирование акустической образности романтизм. С этой точки зрения актуальным является вопрос о преемственности в акустических образах Китса по отношению к соответствующим образам у Шекспира. В сонетах ренессансного поэта тишина временна, обусловлена избытком чувств и должна быть преодолена (ее перебарывает, в частности, слово написанное). У Китса же лирический герой сталкивается с неспособностью выразить истину, «схватить» в слове чувство: то, что должно быть сказано, ускользает от логоса в момент непосредственного переживания, события. Сопоставительный анализ сонетов 23 и 102 Шекспира и *When I have Fears..., Bright star, would I were stedfast as thou art* Китса приводит к выводу о том, что сонеты эпохи романтизма обременены поэтической рефлексией о ренессансной (прежде всего шекспировской) образности и концептуальной полемикой с ней.

Ключевые слова: Уильям Шекспир, Джон Китс, компаративный анализ, акустическая образность, сонеты, английский Ренессанс, английский романтизм, невыразимое.

Acoustic Imagery in the Sonnets of William Shakespeare and John Keats as a Form of Perception

Anastasia I. Tokmina

Russian State University for the Humanities
a.tokmina2003@gmail.com

This article presents a comparative analysis of acoustic imagery in the sonnets of William Shakespeare and John Keats. The analysis focuses on acoustic phenomena (echo, silence, interrupted speech, pause, etc.), interpreted as manifestations of distinct philosophies of perception characteristic

of the Renaissance and English Romanticism. The article examines how the Renaissance understanding of logos as an act of the ‘affirmation of being’ is transformed within the Romantic worldview. Within this Renaissance framework, not only speech but also silence and muteness acquire aesthetic and rhetorical functions. The concept of ‘negative capability’, understood as acceptance of indeterminacy and elusive truth, introduced a significant innovation in the use of acoustic imagery in Romanticism. From this perspective, the question of continuity between Keats’s acoustic imagery and its roots in Shakespearean literature becomes particularly significant. In the sonnets of the Renaissance poet, silence is temporary, generated by an excess of feeling and destined to be overcome through the written word. By contrast, in Keats’ sonnets, the lyrical subject confronts the impossibility of fully expressing truth and feeling in language, since what ought to be articulated escapes language at the moment of immediate experience. A comparative analysis of Shakespeare’s Sonnets 23 and 102, and Keats’s *When I Have Fears...* and *Bright Star* leads to the conclusion that Romantic sonnets are marked by a sustained poetic reflection on Shakespearean imagery, as well as a critical reworking of it.

Keywords: William Shakespeare, John Keats, comparative analysis, acoustic imagery, sonnets, English Renaissance, English Romanticism, the ineffable.

Рецепция творчества У. Шекспира в поэзии Дж. Китса – глубоко исследованный литературоведческий вопрос [1; 5]. Общеизвестно, что именно Китс возродил в английской поэзии лаконичный и в то же время «большой» жанр сонета. При этом исследованными остаются в этой связи темы любви, смерти, времени в сонетах Китса, тогда как вопрос об акустических образах в аспекте преемственности ренессансного жанра и идей до настоящего времени не ставился. При этом мотив молчания в соотношении с темой любви для сонетов и Китса, и Шекспира является одним из постоянных. Представляется в этой связи необходимым обратиться к проблеме понимания молчания в культуре английского Ренессанса и английского же романтизма.

Ренессансный неоплатонизм, как известно, исходил из представления о том, что созерцание земной красоты позволяет душе восходить к божественной истине [2]. Это представление у Шекспира трансформировалось в идею «нисхождения внутрь себя». С погружением в себя связано «угасание» речи в шекспировских сонетах: Шекспир создает новый способ обращения к объекту любви, не требующий слов.

Эстетика Китса формируется также под влиянием неоплатонических идей, при этом он переосмысливает концепцию созерцания красоты в романтическом ключе, заменяя акт говорения о любви актом творческого

воображения. Этот акт мыслится у Китса воспроизводящим процесс исхождения эйдосов из пространства земного в космическое, трансцендентное. Соответственно, молчание осмысляется как «негативная способность» (*negative capability*) вслушиваться в тишину бытия и творить в тишине. Для прояснения того, каким образом мотив молчания в сонетах Китс пересоздает мотив молчания в ренессансных сонетах, обратимся непосредственно к сравнительному анализу текстов.

Ренессансное понимание слова – звучащего в действительности или же несказанного – предполагает утверждение действительности, в которой находится как автор, так и читатель, и герой произведения. Фигуры «умолчания» порой «говорят» громче, чем прямое высказывание. В сонете 23 У. Шекспира мотив молчания выступает ключевой метафорой: лирический герой теряет дар речи в связи с невозможностью выразить глубину чувства. Сонет становится формой безмолвной рефлексии, подлинность чувств связывается с умением «умолчать» – и написать для себя, а не произнести для другого слова вслух. Молчание ведет героя к высшей награде – ответной любви.

Финальные строки сонета развивают мотив молчания в образе глубокого личного чувства, силу и индивидуальность которого нельзя передать общими для всех словами. Обратившись к комментарию, заметим, что исследователи предлагают две интерпретации этих строк: в связи с пословицей [6, p. 257] (*Possibly based on the proverb “Whom we love best to them we can say least”* / *Может быть основано на пословице: «Тому, кого любим больше всего, мы говорим меньше всего»*) (перевод здесь и далее мой. – А. Т.) и в связи с сонетами Ф. Сидни [Ibid., p. 156] (*Dumb swans, not chattering pies, do lovers prove; / They love indeed, who quake to say they love / Немые лебеди, а не болтливые сороки, доказывают любовь; / Те, кто трепещет от желания признаться в любви, действительно любят*). У Шекспира происходит отказ от средневековой традиции громкого восхваления объекта своей любви и переход к тихому обереганию своего чувства.

Шекспир развивает тему молчания как в образности сонета, так и в его звукописи. Сонет изобилует глухими согласными (аллитерация особенно заметна в отношении повтора звуков *s* и *t*), что уподобляет его фонетический облик звуку шепота или придыханию от волнения. Запятые

чередуются с точками с запятой или же двоеточием, что требует от читателя более длительной остановки перед тем, как перейти к следующей фразе. Мысль героя, вместе с продвижением по тексту читателя, движется этапами медленного осмысления, осознания чувства, что требует эмоциональной вовлеченности и глубокой рефлексии в тишине.

В 5–6-й строках сонета (*So I, for fear of trust, forget to say / The perfect ceremony of love's right* [Ibid., p. 100]) сказанное будто «проглатывается» паузой, и наступает своеобразная кульминация в лирическом сюжете: герой сбивается с роли возлюбленного. В попытке возобновить высказывание он решает начать писать, а не говорить: *O, let my books be then the eloquence / And dumb presagers of my speaking breast* [Ibid.]. Довершают этот переход к «молчаливой речи» письменного текста финальные строки сонета, в которых утверждается, что любовь говорит только через написанное *silent love hath writ*).

В 23-м сонете тишина, умение молчать предстает основой глубокого чувства, которое не нуждается в излишних украшениях, театрализации и т. д. Подтверждение этой мысли мы увидим и дальше в сонетах из части *The Fair Youth*, а окончательно подобная мысль закрепится в части *The Dark Lady*, где поэт прямо высмеивает традицию возвеличивания любви и уподобления возлюбленной небесному идеалу, разрушая тем самым петраркистскую риторику. Шекспир уходит от вербализации смыслов для того, чтобы выразить идею тонкости, индивидуальности и энергетической заряженности чувства. Умение «читать то, что написала безмолвная любовь» – ключ к пониманию настоящего чувства.

Развитие мотива молчания в рамках сонетного цикла Шекспира можно рассмотреть на примере сонета 102, в котором поэт вновь заявляет о предстоящем молчании. Он все так же любит, но боится проявлять свою любовь, потому что не желает утомить объект своего чувства своими любовными сочинениями. В связи с мотивом молчания появляется образ немой Филомелы, которая выступает как пасторальный символ творческого начала, поэтического искусства: мифологический сюжет становится обоснованием внутренней логики сонета и остроумной аргументации. Те звуки, которые раньше были приятны и красивы, превращаются в «дикую музыку», неслучайно здесь используется многозначное *pipe*, которое

на русский язык переводится и как «дудочка», и как «волынка» (звук последней тягучий и монотонный). Прекрасное становится неприятным из-за частого повторения.

Фактически сонет утверждает, что настоящая любовь не требует громких фраз, именно поэтому поэт решает «придержать язык»: он не хочет превращать чувство в банальность и пошлость. Тишина в 102 сонете есть выбор не только эстетический, но и этический, соответствующий ренессансному пониманию чувства. Тишина становится защитой внутреннего мира от становления внешним, общедоступным, от пустоты формы. Молчание выступает как форма высшего звучания: оно сохраняет чувство от вырождения в повторяющуюся формулу. Здесь молчание – не отсутствие голоса, а проявление меры, внутреннего порядка и гуманистической веры в то, что истинное не нуждается в повторении, чтобы быть услышанным.

Шекспир вновь обращается к работе со звуками в этой части сонета. С 5-й по 7-ю строки текста аллитерируются сонорные звуки *l*, *w*, *n*. Звукоспись сближает звучание стиха с пением соловья, а затем происходит фонетический сдвиг. Говоря о тишине и надоедливости громкой музыки, поэт использует звонкие согласные, тем самым усиливая для читателя звук «дикой музыки»: повтор *b* и *m* создает ощущение навязчивого, утомительного гула, побуждающего поэта замолчать. Присутствие регулярного ямба в этой же строке сонета после слова *stop* в сильной позиции заставляет читателя «запнуться» о резкий ритмический акцент, создающий акустический образ паузы. В строке 11 используются взрывные согласные, создающие эффект диссонанса и нарушающие плавную «музыку любви». Затем диссонанс переходит в «танцующие» звуки фразы: *sweets grown common lose their dear delight* [7, p. 146]. Здесь совершается звуковой скачок от *sweets* (односложного слова с долгим закрытым гласным) к двусложному слову с открытой ударной гласной *common* и сочетанию с дифтонгом, требующим артикуляционного усилия: *dear delight*. Шекспир таким образом не только в лексике и образности сонета, но и в самой звуковой стороне стиха, фонетически воплощает мотив молчания.

Можно утверждать, что в английской ренессансной эстетике (во всяком случае, в поздней) мотивы тишины и молчания соотносятся напрямую

с выражением подлинного чувства и отделением его от ложной формы и пустой формальности. Молчание понимается как слово, вынесенное за пределы привычного, легкого «употребления»; тишина становится своего рода эстетическим императивом, освобождающим интимное чувство от обсуждений толпы, адресующее его одному конкретному человеку. Истинное чувство требует сдержанности, меры и внутреннего порядка – ценностей, характерных для гуманистического мировосприятия эпохи Возрождения. Сонет вводит молчание и тишину в сферу поэтической рефлексии в прямой связи с темой любви как основного содержания жанровой формы, при этом развивает соответствующие мотивы не только на уровне образности лексико-семантической, но и на уровне фонетического (акустического) образа. Шекспир говорит о глубине человеческого чувства с опорой на концепцию несказанного, умолченного слова, оставляя за речью способность оформлять в звуке лишь то, что не обнажает сокровенной полноты чувства.

В сонетах Дж. Китса также частотны мотивы звучащей речи и молчания. Ключом к их содержанию можно считать высказывание самого поэта, в котором он в 1817 г. попытался определить шекспировский гений: *... at once it struck me what quality went to form a Man of Achievement, especially in Literature, and which Shakespeare possessed so enormously – I mean Negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason* [3, p. 277]. Поэзия Шекспира, по мнению Китса, никогда не отстаивала определенные взгляды на истину; великий драматург обладал «негативной способностью» «сомневаться, быть не уверенным» в конечной правде сказанного, не полагаться на факты и разум. Согласно Китсу, истинная поэзия не ограничивается «досягаемым» миром, но открывает подлинную сущность человека – его творческую природу, чувства и красоту [1], что сходно с идеей Шекспира о том, что подлинные чувства требуют выхода за пределы привычного.

В сонете *When I have fears...* лирический сюжет выстраивается вокруг темы страха смерти, сожаления о потере жизни. В связи со страхом смерти возникает и мотив умолчания: лирический герой выражает опасения, что не сможет писать, а «урожай слов» не будет собран пером.

Молчание здесь означает конец слова и мысли. Звуки и слова – «следы исчезновения», напряженное ожидание тишины как знака потери жизни лишь усиливает тревогу лирического героя. Пауза здесь – не шекспировское «молчание, чтобы избежать повтора», а страшный предвестник конца. Мир без лирического героя не способен говорить, он переходит в акустический вакуум, хотя и продолжает существовать, не замечая утраты «голоса». Образ возлюбленной также «беззвучен»: *unreflecting love* – это чувство, вообще не выраженное в слове; это духовное ощущение, не воплощенное в материальном мире. Фраза *never have relish* маркирует любовь как нечто потаенное и не способное воплотиться в действии. Бурление, воплощение чувства в сонете Китса невозможно: любовь есть тайна, принадлежащая миру трансцендентной реальности, и ее поэт может лишь ощутить, но не воплотить в реальности земной.

В финале герой остается в одиночестве «на берегу мира». Любовь и Слава поглощаются беззвучной бездной, а возможность быть услышанным угасает даже в памяти и творчестве.

В сонете Китса фонетическая структура работает на оппозицию полноты творческого вдохновения и жизни природы и пустоты человеческого профанного бытия. Если у Шекспира тишина маркировалась глухими согласными и сбоями ритма, то у Китса акустический образ развивается от высокой степени звучности вначале к утяжелению ритма и резкому обрыву звучания в финале, передающему угасание дыхания. Вместо ритмических сбоев Китс использует спондеи, как бы дробя строку сонета: *Hold like rich garners the full ripened grain* [4, p. 39]. Аллитерация на *g* и *r* в звукописи передает ощущение замкнутого пространства, подкрепляя образ амбаров, заполненных зерном в первом катрене. Во втором катрене меняются «ключевые» звуки: гласные и открытые дифтонги создают ощущение эха в пустоте. Имитируется не шепот, как у Шекспира в 23-м сонете, а замороженность, в которой звук замирает. *Their shadows with the magic hand of chance* [4, p. 39], ярко контрастирует с предыдущим звуковым образом. За счет звуков *t* и *ch* достигается эффект легкости звучания, тем самым звукопись воплощает мотив перехода сознания вдохновенного поэта в пограничную область между материальным и трансцендентным – перехода, подготавливающего последующее исчезновение. В третьем катрене

звуки *f*, *v*, *th* перетекают друг в друга, создавая эффект текучести, неуловимости. Семантика неуловимости окрашивает образ возлюбленной, принадлежащей не столько миру профанной реальности, сколько миру романтического идеала. В строке *Never have relish in the faery power* [3, p. 39] ямб заменяется хореем, инверсия создает ощущение вздоха сожаления о несказанном – и неспособном воплотиться. Предпоследняя строка катрена *Of the wide world I stand alone, and think* [Ibid.] как бы обрывается на кратком *think*; в заключительной же строке *Till love and fame to nothingness do sink* [Ibid.] слова *nothingness* и *sink* передают семантику угасания не только лексически, но и фонетически, тем самым сворачивая материальное в небытие, в полное беззвучие.

В целом акустическая образность в сонете акцентирует мотив молчания. Возникают очевидные параллели с шекспировскими сонетами 60 и 64, однако в отличие от 60-го сонета, в котором любовь становится спасением для поэта, Китс следует скорее за лирическим сюжетом 64-го, не давая ответов и не завершая мысль остроумным поворотом или же логическим решением. Опираясь на Шекспира в ассоциировании любви с молчанием, Китс переосмысливает связь между ними в русле романтической эстетики. Молчание у Китса – способ осмысления трагически непреодолимого разрыва между миром идеального, к которому воспаряет творческим воображением поэт, и миром прозаического бытия. Любовь принадлежит области идеального, и разрыв между двумя мирами предопределяет трагическую невозможность любви, как и поэзии, воплотиться, состояться до конца. Сюжет китсовского сонета не утверждает чувство через слово и молчание (как запредельное слово), но выражает позицию трагического принятия молчания как подлинной правды бытия поэта.

Сонет *Bright Star! would I were steadfast as thou art...* в окончательной своей версии является ответом на сонет *A Lover's Complaint* Шекспира; образно же он перекликается с фразами *ever-fixed mark* и *the star to every wandering bark* из 116-го сонета [7, p. 154]. Образ звезды – центральный в сонете Китса, как и у Шекспира, при этом в тексте романтика он наделен принципиально иными чертами: Китс сосредоточен на мотивах незыблемости и возможности сопротивляться смерти, угасанию. Однако в итоге лирический герой отказывается признавать в вечном бытии звезды (и, соответственно, в трансцендентной реальности) полноту истины. Вечность

не дает возможности слышать дыхание возлюбленной; бытие же поэта, объединяющее сферы идеального и материального, не может быть полным без способности ощущать.

Фонетически здесь также контрастны человеческое и космическое бытие: в начале сонета Китс использует *l, r, n, m* для создания монотонного звука, гула пустоты, звукописью усиливается образ неподвижности и неизменности «звездного» существования. Переломом становится *No – yet*, где короткий звук разбивает структуру, сложившуюся ранее. Фонетический облик стиха резко меняется, как только речь заходит о возлюбленной: возникают звонкие губные *b, p, и r* в сочетании с короткими гласными: *ripening breast, soft fall and swell* [4, p. 288]. Читатель перемещается в пространство, где как бы слышится биение сердца и дыхание – короткие звуки материального мира.

Сопоставим акустические метафоры в сонетах: сущность молчания в сонетах Шекспира положительна, она предстает созидательной силой, высшей формой «проявления» чувства лирического героя. Она представлена как способ сохранения силы любви; подчеркнута красноречивость слова письменного, его превосходство над словом устным. Ключевые образы – молчащий актер и Филомела – акцентируют мотив сознательного выбора тишины, молчания. Через мотив молчания у Шекспира выражена тема подлинности любви. Поэт, даже умолкая, сохраняет веру в упорядочивающую силу слова – пусть не произнесенного, но записанного. Ренессансное сознание верит в то, что истина может быть зафиксирована и передана.

У Китса же молчание, тишина связаны прежде всего с трагическим разрывом между миром идеального и миром материального, с императивностью и невозможностью полноценного воплощения идеала. Молчание есть знак этого трагического разрыва и невозможности не только высказывания, но и «схватывания» подлинной реальности: герой умолкает не потому, что не хочет говорить, а потому, что не может. Отсутствие звука и озвученного слова указывает на ложность земной экзистенции, не имеющей опоры в подлинной, эйдической реальности, и одновременно – на трагичность бытия поэта, вдохновением причастного миру идеального, но не способного ни ясно увидеть его, понять, ни воплотить в земной реальности.

Истина не вербализируется – ее можно лишь пережить в контакте с идеалом и тут же утратить. Способность «пребывать в неопределенности, тайнах, сомнениях» – это не столько слова о Шекспире, сколько слова о себе, и в них отражено принципиально иное, чем в эпоху Ренессанса, гносеологическое представление: истина не утверждается словом, но угадывается, ощущается в тишине в момент, когда рациональный поиск истины уступает место поэтическому соприкосновению с трансцендентным идеалом. Именно поэтому молчание у Китса приобретает онтологический, а не риторический характер: оно становится необходимым условием существования земного мира, который «оправдан» моментом прикосновения к истине через вдохновенного поэта.

Акустическая метафора, образы молчания и тишины в сонетах Шекспира утверждают бытие и истину. Для ренессансного поэта промолчать – значит сделать шаг к искренности и дополнению визуальной образности, задействовать иные органы чувств, что помогает упорядочить мир и приводит к более тонкому пониманию любви. У Китса же акустическая образность работает в логике ускользания истины и бытия, граничащего с небытием.

Список литературы

1. Дьяконова Н. Эстетические взгляды Китса // Вопросы литературы. 1963. № 8. С. 91–103.
2. Флорова В. С. Платонизм в сонетах Шекспира: доклад на XXVI Международной научной конференции «Шекспировские чтения 2016», Москва, 26–29 сент. 2016 г. // ИСТИНА: Интеллектуальная Система Тематического Исследования Наукометрических данных ИПМех РАН [Электронный ресурс]. URL: <https://istina.ipmnet.ru/conferences/presentations/30794533/> (дата обращения: 26.02.2026).
3. Keats J. The Complete Poetical Works and Letters (Cambridge Edition). Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1899. 473 p.
4. Keats J. The Poems of John Keats / ed. by Ernest De Selincourt. New York: Dodd, Mead and company, 1905. 491 p.
5. Murry J. M. Keats and Shakespeare: a study of Keats' poetic life from 1816 to 1820. London: Oxford University Press, 1958. 248 p.
6. Shakespeare W. Sonnets / ed. by Katherine Duncan-Jones. London: Arden Shakespeare, 2010. 488 p.
7. Shakespeare W. The Sonnets and A Lover's Complaint / ed. by John Kerrigan. London: Penguin Books, 1999. 457 p.

УДК 821.111

ВОСПРИЯТИЕ ТВОРЧЕСТВА АНГЛИЙСКИХ И АМЕРИКАНСКИХ РОМАНТИКОВ В РОМАНАХ С. КОЛЛИНЗ

П. Я. Фрейман

Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы
freyman-pya@rudn.ru

В статье рассматривается вопрос влияния романтической традиции на поэтику романов *The Ballad of Songbirds and Snakes* (2020) и *Sunrise on the Reaping* (2025) американской писательницы С. Коллинз, автора произведений для детей и подростков, известной по серии антиутопических романов *The Hunger Games*.

В названных выше романах С. Коллинз используются различные виды интертекстуальности: собственно интертекстуальность (цитаты как с атрибуцией, так и без атрибуции, аллюзии), паратекстуальность (эпиграфы), метатекстуальность (интертексты-пересказы, вариации на тему претекста). Использование интертекстуальных элементов в текстах С. Коллинз выполняет разные функции: 1) прогностическую, определяя горизонт читательских ожиданий; 2) оценочно-характеризующую, открывая читателю образы с новой стороны; 3) экспрессивную, позволяя автору усилить заложенные в текст идеи, темы и образы за счет потенциала претекста; 4) образовательную, так как произведения С. Коллинз обращены к молодой аудитории.

Базовыми претекстами для рассматриваемых произведений С. Коллинз выступали произведения *Lucy Gray* (1799) У. Вордсворта, *The Raven* (1845) Э. А. По и *Frankenstein* (1818) М. Шелли. Использование цитат из прецедентных произведений поэтов-романтиков становится условием создания ассоциативных культурных рядов и дополнительных смыслов в романах американской писательницы, к тому же вызывает и усиливает интерес к творчеству классиков, показывая его значимость и актуальность.

Ключевые слова: фантастика, голодные игры, романтизм, интертекстуальность, подростковая литература.

Reception of the Works of English and American Romanticists in the Novels by S. Collins

P. Ya. Freyman

Patrice Lumumba Peoples' Friendship University of Russia
freyman-pya@rudn.ru

The article examines the influence of the romantic tradition on the poetics of the novels *The Ballad of Songbirds and Snakes* (2020) and *Sunrise on the Reaping* (2025) by the American writer Suzanne Collins, who is known for her works for children and teenagers, especially the dystopian novel series *The Hunger Games*.

In these novels, Suzanne Collins employs various types of intertextuality, including intertextuality itself (quotations with and without attribution, and allusions), paratextuality (epigraphs), and metatextuality (intertext-retellings and variations on the theme of the pretext). The use of intertextual elements in Suzanne Collins's texts serves various functions: 1) predictive, setting the horizon of reader expectations; 2) evaluative and characterizing, revealing new aspects of the characters to the reader; 3) expressive, allowing the author to enhance the ideas, themes, and images embedded in the text through the potential of the pretext; 4) educational, as Suzanne Collins's texts are aimed at a young audience.

The poems *Lucy Gray* (1799) by William Wordsworth, *The Raven* (1845) by Edgar Allan Poe, and the novel *Frankenstein* (1818) by Mary Shelley serve as the primary pretexts for Suzanne Collins's novels. The use of quotations from these classic works by Romantic poets creates associative relationships and additional meanings in the American writer's novels, while also sparking and enhancing interest in the works of classical authors, highlighting their significance and relevance.

Keywords: science fiction, the Hunger Games, romanticism, intertextuality, teen literature, young adult.

Интертекстуальность – один из факторов, определивших успех антиутопической серии *The Hunger Games* («Голодные игры», 2008–2025). Источниками выступают прежде всего история, философия и литература. Важность этого компонента для поэтики С. Коллинз неоднократно отмечалась исследователями¹. Чаще всего С. Коллинз вводит интертекстуальные включения группами, тем самым поясняя статус персонажа или явления, показывая его в ряду себе подобных. Например, аллюзии на античную культуру возникают в частях текста, связанных с описанием Капитолия (столицы страны) и его жителей. Имена капитолийцев восходят к древнегреческим и древнеримским реалиям: Траян и Плутарх Хэвенсби, Сенека и Арахна Крейн, Лукреций и Цезарь Фликерман, стилисты Цинна и Порция. В произведениях С. Коллинз имена героев часто содержат подсказку о дальнейшем развитии сюжета, например, в случае Кориолана Сноу – он переживает изгнание, как и римский полководец [15, p. 71]. Литературные аллюзии играют особую роль в романах-приквелах, где исторические, мифологические и антиутопические аллюзии, характерные для серии, дополняются значительным количеством интертекстуальных включений, восходящих к творчеству писателей, поэтов и философов романтизма.

¹ Подробнее см. [10; 15].

Название страны, где происходит действие серии, «Панем» восходит к латинскому выражению *panem et circenses* («хлеба и зрелищ») [1, с. 441], воплощая средства, которыми управляется государство и разницу в уровне жизни и моральных установках в столице и дистриктах (районах страны)². Как и в Древнем Риме, в Панеме господствует социальное неравенство: в Капитолии люди пьют специальный коктейль, чтобы очистить желудок для дальнейшего потребления еды, тогда как жители дистриктов умирают от голода и мучительно работают, чтобы обеспечить свое существование.

С. Коллинз рассказывала, что идея первого романа серии пришла к ней во время просмотра телевизора: реалити-шоу сменилось сюжетом о военных действиях [9, р. 457]. Двумя другими источниками стали миф о лабиринте Минотавра и детский ужас перед войной во Вьетнаме, в которой принимал участие отец писательницы [14]. Сюжет напоминает не только о мифах, но и о таких классических романах-антиутопиях, как «Повелитель мух» У. Голдинга, «1984» Дж. Оруэлла и «О дивный новый мир» О. Хаксли. Контраст лег в основу цикла, повлияв на его сюжет и идейно-тематический комплекс. Когда Капитолий победил в гражданской войне, в качестве наказания для мятежных дистриктов были созданы «Голодные игры» – ежегодное состязание на выживание, транслируемое в прямом эфире по всей стране. Для участия в играх каждый дистрикт обязан предоставить двух участников – юношу и девушку, выбираемых путем жеребьевки. Победителем Голодных игр признавался последний выживший участник.

Цикл «Голодные игры» состоит из пяти романов. Основная трилогия повествует о событиях во время и после 74-х Голодных игр. Главной героиней в них выступает Китнисс Эвердин, победительница 74-х Голодных игр, впоследствии становящаяся символом революции. К циклу также относятся два романа-приквела, дополняющие сюжеты основной трилогии: в них показано становление главных и второстепенных героев цикла и развитие идей, тем и мотивов трилогии. Приквелы посвящены событиям до появления Китнисс Эвердин, действие в произведениях развивается

² Вместе с тем писательница использует потенциал ряда аллюзий, имеющих разные коннотации в зависимости от контекста. Так, имя президента Панема – Кориолан Сноу – напоминает читателю как об античном полководце, так и об интерпретации этого образа в трагедии У. Шекспира.

во время 10-х (*The Ballad of Songbirds and Snakes* / «Баллада о змеях и певчих птицах», 2020 [8]) и 50-х (*Sunrise of the Reaping* / «Рассвет жатвы», 2025 [7]) Голодных игр. Главными героями приквелов выступают президент Панема Кориолан Сноу, один из ключевых антагонистов серии («Баллада о змеях и певчих птицах»), и наставник Китнисс Эвердин, победитель «Голодных игр» – Хеймитч Эбернети («Рассвет жатвы»). Главные герои С. Коллинз (Китнисс Эвердин, Кориолан Сноу и Хеймитч Эбернети) сталкиваются с потерей (временной или постоянной) своих возлюбленных, проходят проверку своих ценностей в сходных жизненных ситуациях. В какой-то момент каждый из них получает возможность остановить Голодные игры и повлиять на режим в стране, но удача сопутствует только Китнисс. Герои С. Коллинз сталкиваются с типично романтическим конфликтом личности и общества, вынуждены действовать в непривычных («экзотических») для себя локациях и сталкиваться со своими «двойниками».

В данной статье была поставлена цель определить, какую роль играет романтическая интертекстуальность в романах «Баллада о змеях и певчих птицах» и «Рассвет жатвы» С. Коллинз. При анализе и классификации интертекстуальных элементов использовался подход Н. А. Фатеевой³ [4, с. 120–129].

Первый приквел «Баллада о змеях и певчих птицах» вышел спустя 10 лет после окончания основной трилогии, что отразилось на подходе писательницы как к форме, так и к содержанию. В первых трех книгах С. Коллинз концентрировалась на таких проблемах, как существование тоталитарных режимов, социального неравенства, консьюмеризма, и демонстрировала их последствия: гражданские войны, алкоголизм, наркомания, торговля людьми и сексуальная эксплуатация. Перерыв, сделанный между книгами, позволил показать сохраняющуюся актуальность этих вопросов. К тому же «повзрослевшие» читатели, заинтересованные в мире Панема, готовы рассуждать на новом уровне обобщения: акцент в романах делается

³ Н. А. Фатеева предлагает следующую классификацию интертекстуальных включений: 1) собственно интертекстуальность, образующая конструкции текст в тексте (цитаты с атрибуцией и без; атрибутированные и неатрибутированные аллюзии, центонные тексты); 2) паратекстуальность (цитаты-заглавия, эпиграфы); 3) метатекстуальность (интертекст-пересказ; вариации на тему претекста; дописывание чужого текста; языковая игра с претекстами); 4) гипертекстуальность; 5) архитекстуальность.

не на социальной критике как раньше, а на философском анализе общечеловеческих проблем (природа человека, возникновение зла, влияние среды на становление личности), следствием которых выступают многочисленные общественные проблемы. В «Балладе о змеях и певчих птицах» особое значение приобретают проблемы свободы, взаимоотношений государства и личности, исторической ответственности и коллективной вины. В этом романе впервые в серии появляются эпиграфы – это решение позволяет С. Коллинзу продемонстрировать, что, несмотря на принадлежность к одной литературной вселенной, новый роман отличается от предыдущих произведений.

Паратекстуальность в виде эпиграфов формирует контекст для восприятия произведения, презентуя основные философские концепции, лежащие в основе «Баллады о певчих птицах и змеях», которые помогают посмотреть на события и героев с новой стороны. В качестве источников эпиграфов в этом романе С. Коллинз использует классические труды европейской просветительской философии: *Leviathan* / «Левиафан» (1651) Т. Гоббса [11], *Second Treatise of Government* / «Два трактата о правлении» (1689) Дж. Локка [13], *The Social Contract* / «Об общественном договоре» (1762) Ж.-Ж. Руссо [18], а также стихотворение английского поэта-романтика У. Вордсворта *The Tables Turned* / «Всё наоборот» (1798) [20, p. 34] и знаменитый роман М. Шелли *Frankenstein; or: the Modern Prometheus* / «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818), также принадлежащий литературе английского романтизма [19]. «Философские» эпиграфы представляют собой размышления о власти и свободе, рассматривая человека в его социальной жизни ⁴, тогда как восходящие к литературе связаны с духовной сферой и принципами познания, отражая частную жизнь личности. Две группы эпиграфов дополняют друг друга, формируя пространство новых смыслов.

Эпиграф из М. Шелли намекает на параллель между Кориоланом Сноу и чудовищем Франкенштейна: *I thought of the promise of virtues which he had displayed on the opening of his existence, and the subsequent blight of all kindly feeling by the loathing and scorn which his protectors had manifested*

⁴ Роль философских эпиграфов в художественной структуре романа подробно рассматривается в статье: [15].

towards him [8; 19, p. 242–243]. В начале романа Сноу – блестящий студент, вынужденный скрывать бедственное положение семьи, чтобы сохранить свой статус и вернуть наследие рода. Один из главных вопросов, волнующих С. Коллинз в этом романе: действительно ли среда определяет человека? Или же его наклонности лишь проявляются в социальном взаимодействии? В данном контексте интересно сочетание в чередке эпиграфов цитаты из «Франкенштейна» (о влиянии отношения окружающих к человеку на его характер и поведение), имен Дж. Локка, связанного с концепцией *tabula rasa*, согласно которой человек рождается без склонности к добру или злу [2, с. 53] (но воспитание и социализация откладывают отпечаток на то, какие черты в нем будут доминировать), и Ж. Ж. Руссо, проповедовавшего изначальную склонность человека к добру [3, с. 74]. Таким образом, литературная цитата задает контекст для философской полемики.

Эпиграф из «Франкенштейна» связан и с сюжетной линией произведения: создатель идеи Голодных игр директор Хайботтом ненавидит себя за их появление и страдания, которые они причинили многим семьям. Замысел родился в пьяном бреду в качестве жестокого мысленного эксперимента и не должен был стать достоянием общественности, если бы друг создателя – Красс Сноу – не разгласил эту идею. Директор Хайботтом невзлюбил Кориолана, видя в нем копию Сноу-старшего [8, p. 514]. Создатель Голодных игр изо всех сил стремился помешать младшему Сноу достичь успеха, тем самым усилив в юноше уже имевшиеся в нем отрицательные черты: честолюбие, гордыню, злопамятность. Чудовище в романе С. Коллинз губит своего создателя и тех, кто ему был дорог, как и в претексте. В финале Сноу приходит, чтобы отомстить Хайботтому, создавая условия, при которых директор выпивает принесенный Кориоланом яд [Ibid., p. 516–517]. Однако, в отличие от героя М. Шелли, Кориолан не испытывает угрызений совести. Нравственное падение героя окончательно завершено.

С. Коллинз подчеркивает осознанность выбора героем жизненной стратегии, демонстрируя наличие у него альтернатив. В отличие от чудовища Франкенштейна, у Сноу были те, на кого он мог положиться, те, кто верил и заботился о нем. Мотив осознанного выбора реализуется в сюжете романа в ситуациях потерь героя, связывающих Кориолана не только

с чудовищем Франкенштейна, но и с самим Виктором Франкенштейном. Кузина Кориолана Тигрис функционально напоминает Жюстину (героиня С. Коллинз выступает невинной жертвой решений и амбиций своего родственника). «Заклятый друг» героя Сеянус Плинт был повешен из-за информации, переданной Сноу. Его можно сопоставить с другом Виктора Генри Клервалем (не столь практичен, как члены его семьи, поэт и немного бунтарь, умеющий видеть красоту в мире). Извращенный и неискренний характер отношений Кориолана и Сеянуса Плинта определяет развитие сюжета в полемике с романом Мэри Шелли: произведение Коллинз становится новым ответом на вопросы о природе зла и ответственности творца за свое творение.

За жульничество ради победы своего трибута – Люси Грей – Сноу принимает наказание в виде поступления на военную службу и отъезда в дистрикты. Он отправляется в дистрикт, где живет его бывшая подопечная. Двенадцатый дистрикт разделяется для Кориолана на два мира: мир леса, где он находится с возлюбленной и ее семьей, и мир военной базы, на которой проходят его будни. Военный лагерь предоставляет возможности для карьерного роста, подпитывая честолюбие Сноу. Несмотря на влюбленность, Кориолан чувствует себя неуютно на лоне природы, у него вызывают отвращение живущие там птицы, даже общество Люси Грей неспособно смягчить боль от утраченного статуса и потерянных привилегий. В этом романе важную роль играют «птичий» (чистота, искренность, свобода, творчество) и «змеиный» (хитрость, изворотливость, коварство, неискренность) мотивы. Образы птиц в серии связаны преимущественно с положительными персонажами: главная героиня основной трилогии Китнисс Эвердин становится известна среди повстанцев как «Сойка-пересмешница», ее сестра Прим ассоциируется с утенком. Люси Грей нравится птицам, но при этом хорошо ладит со змеями. Она подсовывает змею дочери мэра, потом выживает, хотя и с помощью Кориолана, в финальном испытании Голодных игр, где вынуждена остаться наедине со множеством рептилий, и в финале произведения использует змею против Сноу. Существование в рамках двух противопоставленных систем мотивов показывает особый статус Люси Грей в серии.

Образ возлюбленной Сноу Люси Грей можно назвать каноническим воплощением романтического героя. Она выше всего ставит свободу, полна жизни и страсти, влюблена в искусство и красоту. Люси Грей отличается от привычных Сноу капитолийцев, но она непохожа и на жителей дистриктов. Отделенность героини от толпы, противопоставленность многим другим имеет опору в социально-исторической реальности: героиня принадлежит к кочующему племени артистов, вынужденных остановиться в дистрикте 12.

Имена всех героев, принадлежащих к ансамблю, состоят из двух частей: первая – имя героя баллады, вторая – цвет. Например, имя Мод Айвори Бэйрд (*Maude Ivory Baird*) представляет собой результат сочетания *Maude Clare* К. Россетти [17, р. 49–51] и названия цвета «слоновая кость», имя же Барб Лазурь Бэйрд (*Barb Azure Baird*) синтезирует название народной песни *Bonny Barbara Allen* [6, р. 276–279] и название оттенка голубого цвета. Имя возлюбленной Сноу отсылает к балладе «Люси Грей» (*Lucy Gray*) У. Вордсворта, в которой как бы предсказывается судьба героини Коллинз [20, р. 57–59].

В балладе У. Вордсворта девочка по имени Люси Грей пропадает в снежную бурю. Люси Грей в романе Коллинз пытается сбежать от Сноу (здесь стоит обратить внимание на значение фамилии – «снег»), когда осознает, что он совершил страшное преступление, предав своего друга, которого называл братом; узнав об этом героиня стала опасна для Кориолана. Сноу почти догоняет ее, ориентируясь на оставшиеся следы (деталь, снова апеллирующая к балладному претексту). В балладе несмотря на то, что следы Люси из стихотворения теряются на мосту, что свидетельствует о ее вероятной гибели, девочка представляется некоторым все еще блуждающей по свету. Так и Сноу не находит тела Люси Грей. Она находится под защитой леса, а птицы – сойки-пересмешницы – помогают ей скрыться, повторяя песню *The Hanging Tree* («Дерево висельника»), которую сложила Люси Грей, включив в нее упоминания о преступлении Сноу. Люси Грей в романе как бы становится призраком, преследующим Кориолана в разных обликах: Кориолан вспоминает о ней, когда видит огниво Хеймитча или смотрит на Китнисс. Став президентом, Сноу стремится стереть любые воспоминания о Люси Грей, но не может. С. Коллинз усиливает

тему возмездия, включая в приквел упоминание еще не созревшего растения «китнис», за которым и отправляется Люси Грей, пытаюсь найти повод покинуть Сноу. Китнисс Эвердин наследует не только бунтарский характер Люси Грей, но и ее песню-обличение Сноу. «Дерево висельника» становится гимном борьбы за свободу и свидетельством того, что преступление будет наказано, а справедливость восторжествует.

Последствия произошедших в первом приквеле событий появляются в «Рассвете жатвы». Как и в предыдущем романе, С. Коллинз активно использует эпиграфы: открывает список цитата, приписываемая Дж. Оруэллу⁵: *All propaganda is lies, even when one is telling the truth. I don't think this matters so long as one knows what one is doing, and why*⁶ [7]. С одной стороны, она напоминает о жанре антиутопии, сформировавшем поэтику цикла; с другой – вступает в диалог со следующим эпиграфом из У. Блейка: *A truth that's told with bad intent, / Beats all the lies you can invent* [5, p. 147]⁷. Оба эпиграфа связаны с категориями правды и лжи в свете намерений говорящего, отражая важную для романа тему – пропаганда и ее влияние на массы.

Если в первом приквеле разделение на миры шло по принципу «мир природы» и «искусственный мир» (города / голодных игр / военной базы), то во втором приквеле возникает противопоставление мира реального «жестокое, но честное» и мира «капитолийской пропаганды». Концепция двойственности усиливается с помощью образов близнецов (сестры Мейсили и Мерили, сестры-близняшки Хеймитча), парных образов, связывающих не только Ампера Литье и Сида Эбернети (юные невинные жертвы системы), но и героев «Рассвета жатвы» и основной трилогии, как Мейсили Доннер и Джоанна Мейсон (героини-бунтарки) или Лулу и Рута (опекаемые главными героями юные союзники, принимающие страшную смерть на их глазах). Преемственность образов помогает сделать акцент на вечных проблемах (независимость или одиночество, милосердие как протест), дарит «радость узнавания» читателям и характеризует героев

⁵ Автору статьи не удалось найти первоисточник цитаты, однако само имя Джорджа Оруэлла и пафос его произведений позволяют определить семантический ореол высказывания.

⁶ «Любая пропаганда – ложь, даже когда говоришь правду. Но это не важно, если знаешь, что делаешь и зачем». – Здесь и далее перевод автора статьи, если не указано иное.

⁷ «Правда, сказанная с умыслом, / Хуже любой лжи».

как представителей одной идеологической линии (стремление Хеймитча позаботиться о Лулу, Луэлле и своих родных сопоставимо с потребностью Китнисс спасти маму, сестру и Руту).

Образы двойников усиливают заложенный в романе конфликт подлинного и ложного. Погибшую подругу Хеймитча Луэллу, которая должна была участвовать в играх вместе с ним, в наказание герою организаторы заменяют ее двойником – лже-Луэллой (Лулу). Арена, на которой проходят Голодные игры, выглядит как природная идиллия, однако это иллюзия. В созданном Капитолием мире живут переродки: мутанты, выведенные в лабораториях, не обычные животные, а их злобные двойники. Эти существа уже появлялись в первом романе серии «Голодные игры», тогда переродки напоминали уже выбывших трибутов. Мотив оборотничества также относится к повторяемым в рамках серии: Сноу выступает таким же оборотнем, заменяя погубленного им Сеяна для семьи Плинта, а Плутарх Хевенсби занимает такое же «двойственное» положение, служа Капитолию, но борясь на стороне повстанцев.

Героями-двойниками выступают Кориолан Сноу и Хеймитч. Противопоставлены как их поступки в сходных ситуациях, так и отношение к возлюбленным Люси Грей и Ленор Дав. Ленор Дав, как и Люси Грей, – артистка, она такая же смелая бунтарка, как и ее соплеменница, и также хорошо, как и Люси, ладит с птицами, ухаживая за своими гусями, как за детьми. С. Коллинз подчеркивает особую связь возлюбленной Хеймитча как с Люси Грей, так и с миром природы с помощью второго имени девушки – Дав – это и оттенок серого (цвет того же спектра, что и у Люси) и голубь (символ чистоты и мира). Вместе с тем имя Ленор восходит к стихотворениям Э. По (*Lenore* / «Линор», 1843 и *The Raven* / «Ворон», 1845).

В первом из них лирический герой вспоминает о юности и чистоте возлюбленной Линор и скорбит о слишком раннем ее уходе из жизни. Гибель девушки становится причиной терзаний и тоски героя. «Ворон» несколько раз цитируется в романе С. Коллинз. Во-первых, строки из этого произведения показывают общность героев (Хеймитча и Ленор, которые способны воспринимать друг друга как людей, а не как винтики системы). Во-вторых, они выполняют экспрессивную функцию, выражая чувства героя. Это произведение служит Хеймитчу напоминанием о любимой

и собственных потерях. Например, в сцене, где герой предается воспоминаниям, уезжая из родного дистрикта, строки из стихотворения По чередуются с воспоминаниями, а потом выражают его реакцию на события в настоящем. Вопрос Мейсили Доннер об огниве Хеймитча, подаренном Ленор Дав: *What is that?*⁸ – сначала остается без ответа, но накладывается на строки стихотворения, повторяемого героем про себя: *Merely this and nothing more* [7, p. 54]⁹.

Противопоставление прошлого и настоящего, поэтического и реального подчеркивает двоемирие, важное для произведения, и придает глубину образу Ленор Дав. Большую часть романа героиня появляется в воспоминаниях, становясь для Хеймитча ориентиром и «музой». Юноша осознает, что, вероятно, больше никогда не увидит любимую, что погружает его в меланхолию. Все, что у него осталось, – строки стихотворения и память о любимой. Ленор Дав превращается в «эхо», так же, как и Люси Грей стала «призраком».

В-третьих, цитаты из «Ворона» служат предзнаменованием грядущих событий. Как и героиня стихотворения Э. По, возлюбленная Хеймитча умирает, оставив ему желание выпить нектар забвения (непенф). Непенфом для него становится алкоголь, который Хеймитч не употреблял до Голодных игр, несмотря на то что занимался бутлегерством. Хеймитч, как и Сноу, прибегает к яду, однако, в отличие от тирана, он предлагает его не другим, а употребляет сам. Герой не может справиться с тем, что никогда больше не увидит живую Ленор Дав, и хочет умереть, однако его удерживает данное возлюбленной обещание. В сцене гибели Ленор показана вариация на тему философского претекста (на работу Д. Юма, цитата из которой вынесена в эпиграф). Философ писал: *That the sun will not rise tomorrow is no less intelligible a proposition, and implies no more contradiction, than the affirmation, that it will rise* [7; 12, ENU 4.2]¹⁰. Перед смертью Ленор Дав просит Хеймитча сделать так, чтобы «солнце не взошло в день жатвы» [7, p. 364], то есть уничтожить кажущиеся незыблемыми Голодные игры и систему, которую они символизируют.

⁸ «Что это?»

⁹ «Эхо, больше ничего».

¹⁰ «Утверждение, что завтра солнце не взойдет, столь же непротиворечиво, как и утверждение о том, что оно взойдет».

Отношение к любви показывает, как сильно отличаются ценности Сноу и Хеймитча. Сноу рассматривает любовь как слабость, от которой необходимо избавиться, поэтому уничтожает Люси Грей и все, что о ней напоминает, тогда как любовь к Ленор Дав спасает Хеймитча, давая стимул жить ради данного обещания. Хеймитч становится звеном в цепочке событий, приводящим к уничтожению Голодных игр, а объединение трибутов-новичков в рамках его Голодных игр и первые попытки революционеров уничтожить систему изнутри – предвестником масштабных событий в рамках основной трилогии. Особая связь Хеймитча с Китнисс Эвердин строится на том, что они разделяют общие ценности (стремление к справедливости и свободе, важность семьи и долг перед ней), принадлежат к одним и тем же мирам (миру природы и реальному миру), но могут взаимодействовать с враждебной средой, не поддаваясь ее воздействию.

Таким образом, можно заключить, что в романах «Баллада о змеях и певчих птицах» и «Рассвет жатвы» особую роль играют собственно интертекстуальность (аллюзии и цитаты), паратекстуальность (эпиграфы и заглавия) и метатекстуальность (пересказ и вариация). Писательница использует обращение к текстам писателей-романтиков и их поэтике (образ романтического героя, романтическое двоемирие, интерес к фольклору и истории). В приквелах С. Коллинз особенно часто обращается к романтической традиции, показывая ее в диалоге с философией Просвещения. Этот прием обогащает мир писательницы, влияя на проблематику произведений, выстраивая новые связи между героями и событиями. Использование произведений романтиков в качестве претекстов позволяет С. Коллинз показать проблемы, возникающие в ходе взаимодействия человека и государства, обратиться к темам свободы, судьбы, исторической памяти, личной и коллективной ответственности, демонстрируя неослабевающую актуальность для современной культуры многих идей и образов, созданных писателями-романтиками, привлекая внимание к их наследию новых читателей.

Список литературы

1. *Игнатова И. В.* Отличительные черты молодежной антиутопии как жанра художественной литературы (на примере трилогии С. Коллинз «The Hunger Games») // Российский гуманитарный журнал. 2015. Т. 4. № 6. С. 440–451. DOI: 10.15643/libartus-2015.6.4
2. *Ромашков А. В.* Tabularasa как основа теории познания человека и ее критика // Научные труды Московского гуманитарного университета. 2023. № 1. С. 50–57. DOI: 10.17805/trudy.2023.1.9
3. *Торубарова Т. В.* Идеал «естественности» как основной настрой действительности в философии Ж.-Ж. Руссо // Наука. Искусство. Культура. 2015. № 1 (5). С. 70–81.
4. *Фатеева Н. А.* Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. М.: Ленанд, 2023. 280 с.
5. *Blake W.* The Poems of William Blake. London: Pickering and Chatto, 1887. 165 p.
6. *Child F. J.* The English and Scottish Popular Ballads. Boston: Houghton, Mifflin & Co, 1886. Vol. 2. Pt. 4. 515 p.
7. *Collins S.* Sunrise on the Reaping. NY: Scholastic Press, 2025. 390 p.
8. *Collins S.* The Ballad of Songbirds and Snakes. London: Scholastic Press, 2021. 520 p.
9. *Collins S.* The Hunger Games. London: Scholastic Press, 2012. 458 p.
10. *Henthorne T.* Approaching the Hunger Games Trilogy: A Literary and Cultural Analysis. Jefferson: McFarland & Company, 2012. 198 p.
11. *Hobbes T.* Leviathan. Harmondsworth: Penguin Books, 1985. 728 p.
12. *Hume D.* An Enquiry Concerning Human Understanding. Oxford: Oxford University Press, 2000. 344 p.
13. *Locke J.* Second Treatise of Government. NY: Barnes & Noble Books, 2004. 154 p.
14. *Margolis R.* “A Killer Story: An Interview with Suzanne Collins, Author of ‘The Hunger Games’ | Under Cover.” // School Library Journal. URL: <https://www.slj.com/story/a-killer-story-an-interview-with-suzanne-collins-author-of-the-hunger-games> (accessed: 12.02. 2026).
15. *Opreanu L.* ‘Until the Mockingjay Sings’: The Ballad(s) of Lucy Gray and the New Intertextual Layers of The Hunger Games // Analele Universității Ovidius din Constanța. Seria Filologie. 2023. V. 34. № 2. P. 65–82. DOI:10.61801/UOCFILO.2023.2.05
16. *Poe E. A.* The Complete Poems. NY: Frederick A. Stokes Company, 1895. 353 p.
17. *Rossetti C. G.* Poems. Boston: Roberts Brothers, 1866. 256 p.
18. *Rousseau J. - J.* The Social Contract. NY: Peter Eckler Publishing. Co., 1893. 238 p.
19. *Shelley M.* Frankenstein, or The Modern Prometheus. M.: AST, 2025. 384 p.
20. *Wordsworth W.* Poems. Boston: Ginn & Company, 1897. 522 p.

УДК 821.111

***MS. FOUND IN AN OXYGEN BOTTLE* Г. ДЖЕННИНГСА
КАК РЕЦЕПЦИЯ РАССКАЗА М. ШЕЛЛИ *THE MORTAL IMMORTAL***

А. И. Дуцева

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики»

alinka.igorevna345@gmail.com

Статья посвящена анализу рецепции рассказа М. Шелли «Смертный бессмертный» в XX в. на примере рассказа Г. Дженнингса *MS. Found in An Oxygen Bottle*. Исследуются трансформации в жанре научной фантастики в 60–70-е гг. XX в., связанные с возникшим в это время направлением, известным как «Новая волна». Социально-политическая обстановка второй половины XX в. делает актуальным обращение к произведениям эпохи романтизма с целью осмысления последствий научного прогресса. Анализируется реализуемая в рассказе Г. Дженнингса традиция Э. А. По – возможность трактовать события фантастически или реалистически, как игра с читателем. Подробно исследуется рассказ американского писателя как сюжетное и идейное продолжение «Смертного бессмертного» М. Шелли. Обращаясь к английской и американской романтической эстетике, а также частично используя методы изображения фантастической действительности, привнесенные в жанр «Новой волной», Г. Дженнингс критикует всеобщую рационализацию и ложное чувство превосходства по отношению к предыдущим этапам развития человечества, осмысляя возможное кризисное будущее человечества, тем самым выражая всеобщую тревогу, вызванную ядерной угрозой во время холодной войны.

Ключевые слова: научная фантастика, романтизм, рецепция; Г. Дженнингс, М. Шелли, Э. А. По.

***MS. Found in An Oxygen Bottle* by G. Jennings
as a Response to M. Shelley's *The Mortal Immortal***

Alina I. Dutseva

National Research University Higher School of Economics

alinka.igorevna345@gmail.com

This article analyzes the reception of M. Shelley's short story *The Mortal Immortal* in the 20th century using an example of the short story *MS. Found in An Oxygen Bottle* by H. Jennings. The transformations in the science fiction genre in the 1960s and 1970s are considered with a special focus on the "New Wave" movement. The socio-political situation of the second half of the 20th century makes it relevant to turn to the works of the Romantic era in order to understand

the consequences of scientific progress. The tradition of E. A. Poe, noticeable in G. Jennings's narrative and style, allows for the possibility of interpreting events in a fantastical or realistic manner, as a part of a game with the reader. The article examines in detail how the story by the American writer continues M. Shelley's *The Mortal Immortal* in terms of plot and ideas, turning to English and American Romantic aesthetics, and partially using the methods of depicting fantastic reality brought to the genre by the *New Wave*. G. Jennings criticizes the general rationalization and false sense of superiority in relation to previous stages of human development, comprehending the possible crisis-ridden future of humanity, thereby expressing the general anxiety caused by the nuclear threat during the Cold War.

Keywords: science fiction, romanticism, reception, G. Jennings, M. Shelley, E. A. Poe.

Литература как явление не могла не отреагировать на напряженную политическую обстановку второй половины XX в. Послевоенный период ознаменован стремительным научным прогрессом (атомной эрой, информационной революцией, космической гонкой, генной инженерией), обогащающим научную фантастику. 60–70-е гг. стали временем обновления художественного метода и содержания в жанре благодаря группе М. Муркока в Великобритании и позже – плеяде писателей в США [1]. Дж. Меррил, писательница и критик, объясняла происходящее в научной фантастике следующим образом: новый метод был назван «применением современных и иногда экспериментальных литературных приемов к современным / экспериментальным спекуляциям, которые и составляют суть научной фантастики» [там же]. Оформилась «Новая волна»: так впервые К. Прист назвал образовавшееся в жанре направление [там же].

Читатели научной фантастики сперва приняли новации конца 60-х – начала 70-х гг., но быстро поняли, что авторы отошли от классических тем исследования времени и космоса (именно это привлекало в жанре); как объясняет Р. Силверберг, главенствующей стала концепция «внутреннего космоса» [там же]. И хотя популярность направления пошла на спад, нельзя не отметить вклад «Новой волны» в жанр: писатели и критики осознали, что научная фантастика может быть чем-то большим, нежели «прямолинейное изложение бульварных сюжетов с картонными персонажами. В НФ (научную фантастику. – А. Д.) пришли сложные сюжеты о сложных личностях в сложных и неоднозначных ситуациях» [там же]. В сюжетах акцент был сделан на влияние открытий на жизнь человека.

Научная фантастика пытается осмыслить возможность дальнейшей эволюции человека в новых технологических условиях. Обновление художественного метода жанра совпало с напряженной обстановкой 60-х гг. – угрозой ядерной войны. Здесь, на наш взгляд, появляется дополнительное основание обратиться к романтической эстетике, потому что и научная фантастика, и романтизм реагируют на технический прогресс. Одним из авторов, осмысляющих последствия развития техники, стал американский писатель Гэри Дженнингс (1928–1999). После успеха романа «Ацтек» с 1980 г. он создавал только исторические романы. Сейчас Дженнингс не столь известен нам как автор научно-фантастических произведений, однако в 70-е гг. он печатался в журнале *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* с такими писателями, как А. Азимов, чей вклад в развитие научной фантастики невозможно отрицать.

Рассказ Дженнингса, который будет использован в качестве примера, называется *MS. Found in An Oxygen Bottle* [2]. Такое название явно отсылает к известному произведению Э. А. По *MS. Found in a Bottle* [4]. Стоит сказать, что в данном рассказе По традиционно оставляет возможность мистической и реалистической интерпретации. С одной стороны, можно подумать, что корабль, на котором плывет главный герой, попадает в водоворот, а не в дыру в океане рядом с Южным полюсом [5, р. 160] и весь рассказ – это игра с читателем и высмеивание популярных в то время морских романов [6, р. 167]; с другой стороны, произведение можно прочесть как мистическое, как историю о Летучем голландце или морское приключение в духе «Сказания о старом мореходе» С. Т. Кольриджа. Герой По попадает на корабль-призрак, где ведет дневник, описывая происходящее [5, р. 150–151]. На пути к Южному полюсу корабль попадает в водоворот, который затягивает его в тот момент, когда рассказчику кажется, что он вот-вот приблизится к раскрытию огромной тайны. Г. Дженнингс использует похожий прием: рассказ резко обрывается и мы не знаем, что на самом деле случилось с его героем, а также то, как именно были обнаружены его записи (герой По пишет о намерении спрятать записи в бутылку перед катастрофой, тогда как герой Дженнингса эксплицитно не выражает идею сохранить бортовой журнал в кислородном баллоне; более того, не конкретизировано, в каком формате он его ведет – в аудио или же

письменно). Он ведет бортовой журнал даже в опасных ситуациях, но так как он выходит из зоны лазеров Земли, информация скоро перестанет доходить: *Why hell I log now? Still in laser comm All this data rcdng on ground Save logging till out of range* [2, p. 98]. Позже он говорит, что настроил датчики на передачу информации о перемещении, но не передачу журнала: *I have set the ship's transmitters automatically to laser back full data on every move I make, every planet I visit; the reports will take a long time to get there, but they will get there* [2, p. 100]. Так Дженнингс, в какой-то степени играя с читателем, следует традиции По, который становится для него эстетическим ориентиром, и именно название рассказа помогает осознать эту связь, потому что сюжетно автор следует за другим писателем – Мэри Шелли.

Обращаясь также к британской романтической традиции, Г. Дженнингс вводит героя рассказа *The Mortal Immortal* М. Шелли в новое окружение – будущее, где технический прогресс побеждает. Сюжет Дженнингса продолжает сюжет Мэри Шелли: бессмертный из-за зелья алхимика Винзи (а имя героя Дженнингс не называет) отправляется в путешествие, чтобы найти собственную смерть. Использование сюжета писательницы обозначено в подзаголовке об авторстве (*by Gary Jennings and Mary Wollstonecraft Shelley* [2, p. 88]).

Рассказ Мэри Шелли отчасти напоминает нам «Золотого осла» Апулея, в котором Луций, желая превратиться в птицу, по ошибке превращается в осла. Известно, что писательница перевела это произведение по настоянию мужа в 1817 г. [3, p. 115]. Юноша Винзи у Шелли хочет избавиться от невыносимой для него любви к Берте, поэтому выпивает зелье своего учителя Корнелиуса Агриппы, но оно оказывается эликсиром бессмертия. При этом Винзи выпивает только половину, поэтому вместо полноценного бессмертия получает медленное старение, за примерно 300 лет жизни он находит у себя один-единственный седой волос [5, p. 164].

Выпив зелье бессмертия, герой оказывается совершенно отчужден от общества из-за своей изменившейся природы. Он уже не человек в привычном смысле, потому что естественный цикл жизни нарушен – герой заперт в своем бессмертном теле. Продолжая сюжет М. Шелли, Дженнингс пишет, что, похоронив Берту, Винзи окончательно теряет связь

с человечеством: *And at the end, when I heaped the sod over her dead body, I wept to feel that I had lost all that really bound me to humanity* [2, p. 97]. Автор также подхватывает использованную Шелли трагическую модальность, которой окрашено существование героя после принятия эликсира. Уже первое предложение рассказа (*I am alone* [2, p. 88]) настраивает читателя на определенное эмоциональное восприятие: с одной стороны, Винзи на данный момент физически один на корабле, с другой стороны, он одинок в принципе (позже он пишет: *I am alone. I have been alone all my life. But now I am more alone than any man has ever been* [2, p. 98]); как видно, Дженнингс сохраняет романтический образ вечно одинокого героя-изгнанника.

Романтическое бегство героя Мэри Шелли – экспедиция в дальние края, где силы природы должны поглотить его тело, – это стремление к свободе, но истинная свобода не есть бессмертие тела, а бессмертие души, достигнуть которого можно только после смерти: *I shall adopt more resolute means, and, by scattering and annihilating the atoms that compose my frame, set at liberty the life imprisoned within, and so cruelly prevented from soaring from this dim earth to a sphere more congenial to its immortal essence* (здесь и далее выделено мной. – А. Д.) [5, p. 164]. В мире будущего Гэри Дженнингса романтическое бегство в привычном понимании (на лоне природы) невозможно, потому что на месте зеленых пейзажей выросли высотные здания, напоминающие надгробия – рай разрушен цивилизацией: *From the distant margins of the port, dimming into the horizonless smog, stretched the monotonously foursquare ranks and files of togetherness buildings, like titan tombstones* [2, p. 89]. *At the time I buried Bertha here – with my own hands I dug her grave and rested her in it – this was one of the most fertile valleys of the Perigord, an Eden of greenery* <...> [Ibid.]. Нравственное очищение в духе американской романтической эстетики невозможно, поскольку земная природа безвозвратно утрачена. Тем не менее человечество ищет новую, неиспорченную планету, которую можно было бы заселить: *I can only hope and believe – and I do believe – that one of my reports will be a happy hurrah of arrival at the most beautiful, most welcoming world in the universe* [2, p. 100].

В осмыслении Дженнингса плоды технического прогресса предстают в разрушительном аспекте – ядерная бомба, угрожавшая существованию человечества, снова приводит к прогрессу и уже упомянутым надеждам на колонизацию другой планеты: *For a time in the 20th century there was talk that the creeping blight of people, more people, ever more people might be ended by the Bomb – and a good deal else ended besides. But that scare seemed only to excite mankind into still more fevered increase, and the Bomb didn't fall* [2, p. 91]. Обозначение бомбы как *the Bomb*, с большой буквы, напоминает одно из обозначений Судного дня – *the Day*, но мир прогресса мыслится как мир без Бога. У М. Шелли Винзи еще руководствуется морально-религиозными соображениями и не решается совершить самоубийство или «сделать другого человека Каином»: *This very day I conceived a design by which I may end all – without self-slaughter, without making another man a Cain – an expedition <...>* [5, p. 163]. С другой стороны, для него самоубийство, возможно, является не столько грехом, сколько личным унижением для такого исключительного человека: *I would not die, and leave no name behind* [Ibid.]. Гэри Дженнингс развивает именно вторую версию, подчеркивая, что в современном мире суицид больше не грех: *Suicide? It is no longer a sin or a crime or a confession of flilure; indeed it is rather tacitly encouraged on Earth these days. But I could never take that way out, either. I could never bring myself to snuff out the most remarkable life that ever was bestowed on a mortal* [2, p. 99].

Оба Винзи осознают свою исключительность. У Шелли герой задумывает экспедицию, которую не сможет пережить ни один смертный, даже если он молод и силен, и называет себя чудом и благодетелем человеческого рода: *<...> an expedition, which mortal frame can never survive, even endowed with the youth and strength that inhabits mine. Thus I shall put my immortality to the test, and rest for ever – or return, the wonder and benefactor of the human species* [5, p. 163]. Герой Дженнингса выжил в экспедиции и ждет нового испытания, которое по силам лишь ему: *Why me? Because I made sure it would be me* [2, p. 91]. И хотя он мечтает о смерти, он объясняет, почему продолжает жить. Во-первых, он не может сделать другого человека убийцей: *I could at any time have provoked another man to kill me; but to make a fellow-man a murderer – ? No, I never really had a fellow-man,*

and so I have forever dodged that expedient. Other men are not my fellows [2, p. 98]. Во-вторых, он верит в собственную исключительность и судьбу, о чем подробнее будет сказано позже. Здесь Дженнингс отчасти сохраняет ироническую модальность: мы ожидаем благородства Винзи по отношению к людям, но на самом деле социально ему никто не близок, он «другой» – бессмертен и отчасти выше остальных, так как не подчиняется общим законам природы. Похожая идея была и в тексте Мэри Шелли: *I have asked myself, whether suicide would be a crime in one to whom thus only the portals of the other world could be opened. I have done all, except presenting myself as a soldier or duellist, an object of destruction to my – no, not my fellow – mortals, and therefore I have shrunk away. They are not my fellows* [5, p. 163].

Как уже было сказано выше, Винзи Дженнингса верит, что эликсир был создан не случайно и что ему была уготована особая судьба (изображение сложных героев в сложных обстоятельствах в 70-е гг. похоже на известную романтическую формулу изображения исключительных героев в исключительных обстоятельствах), поэтому он не совершил самоубийство: *Always – even at my most wretched and lonely – I kept telling myself that that elixir did not come into existence by accident, nor was it pure chance that I drank it. Always I kept telling myself that I was chosen – preserved – for some particular destiny* [2, p. 99]. Особым моментом становится проект «Янус» – последняя надежда спасения человечества от самого себя, как пишет герой. Живя уже очень долгое время, он способен критически осмыслить развитие человечества. Интересно название проекта: Янус – двуликий бог в древнеримской мифологии (обращение к античности, свойственное романтикам и также подхватываемое Дженнингсом); изображается в виде мужчины с двумя лицами – одно из них, молодое, направлено в будущее, а другое, пожилое, направлено в прошлое. Такое название удачно отражает суть проекта: найти новую планету для заселения человечества, что станет началом новой жизни и нового идеального мира, по словам героя. Но образ Януса параллелен образу самого Винзи, а точнее, его двойственной природе: молодой внешне, внутренне он стар. Шелли закладывает и другую двойственность в характере Винзи: в нем живет ненависть к существованию и одновременно страх смерти, боязнь умереть, не оставив памяти

о себе: *Yes, the fear of age and death often creeps coldly into my heart; and the more I live, the more I dread death, even while I abhor life* [5, p. 162–163]. Так, конфликт героя строится не столько на противоречии между внутренним «я» и внешним миром, сколько на амбивалентности его желаний.

Технический прогресс, положительный с точки зрения человечества, оказывается почти болезнью в метафорическом смысле. Дженнингс описывает всеобщий рационализм, исключая категорию фантазии-воображения, каждый человек в изображаемом им будущем – прагматик с чисто научным типом мышления: *We are all scientists now; even the man in the street is knowledgeable and pragmatic* [2, p. 92]. Тем не менее этот рационализм является ложным. Дженнингс подчеркивает эту идею с помощью выдуманной истории об изобретении бесконечного топлива: *In A.D. 2116, Lee Chang-Tsu – punching almost at random, they say – found in the computer’s printout his now-famous “antimatter” equation* [Ibid.], – ученый случайно находит формулу на своем компьютере, и данное открытие можно объяснить лишь стечением обстоятельств. Невозможно познать природу всего, потому что есть факты, отрицающие любые законы: *even an experimenter groping in the dark, be he nuclear physicist or Dark Age alchemist, can sometimes make a discovery that defies explanation and the laws of probability* [Ibid.].

Дженнингс ставит в один ряд научно развитое общество и средневековые алхимические эксперименты (подобные опытам Корнелиуса Агриппы у Шелли): *It is an experiment precisely as empirical, uncertain and groping-in-the-dark as any that the unscientific alchemist performed with his crucibles and alembics* [Ibid.]. Несмотря на изменившийся тип мышления, на полученные знания и новые открытия, человечество в любой момент своего развития, и в прошлом, и в высокоразвитом будущем, полагается на идею «не попробуешь – не узнаешь» (в тексте это называется *try it and see* [2, p. 92, 99]), рационализация мира не может преодолеть это ограничение. Герой Дженнингса говорит о мнимом превосходстве каждого этапа развития общества по отношению к другому: упоминание Корнелиуса Агриппы вызывает снисходительную усмешку, потому что тот, не зная законов природы, пытался управлять ей с помощью зелий и снадобий; тем не менее изобретение вечного двигателя с помощью антивещества по сюжету

рассказа происходит случайно, люди знают, что механизм будет работать, но они не знают, как и почему. Тогда Винзи Дженнингса задается вопросом: *Are we, then, so superior to Agrippa, who knew that fire could not be made without oxygen, but never knew why?* [2, p. 92]. Прогресс остается только внешним, интуитивное познание мира в духе американского романтизма невозможно в условиях рационализации. Тем не менее человечество в рассказе Дженнингса приходит к сознанию атомной бомбы, что в свою очередь побуждает людей искать новую Землю, растрачивая все ресурсы на эту миссию и ускоряя приближение катастрофы: *But the Old Earth, digging down to the very fuzz in its pockets, could afford to build only this one titanic Janus and point it at only one of the beckoning planets* [2, p. 99]. Винзи Дженнингса приходит к выводу, что если его миссия закончится неудачно, то погибнут не только надежды Земли на новую жизнь, но и сама Земля: *And if that man returned to say that Planet 4 was sere and dead, then so would be Earth's hope, and so – very soon – would Earth be* [Ibid.]. Таким образом, Дженнингс в футуристическом антураже развивает трагическую идею Шелли, связанную с невозможностью эффективно пользоваться исключительными способностями и открытиями.

Интересно, что Дженнингс стилистически отражает неуверенность Винзи в своей смертности или в бессмертии: фразы периодически обрываются, но их можно восстановить по смыслу. *I will love her till I* [2, p. 97], – герой не знает, может ли он умереть, поэтому не говорит, до какого момента будет любить Берту. Описывая отказ бортовых компьютеров, Винзи собирается сказать, что пришло время умереть, но снова не произносит глагол: *It is time for me to* [2, p. 98]. Последнее предложение в рассказе также обрывается: *I can only* [2, p. 100].

Нельзя не обратить внимание и на паратекст – изображение Гермеса в конце рассказа (мы предполагаем, что это авторское решение, так как конец других рассказов в данном номере оформлен с помощью логотипа журнала *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*). Возникает релевантная ассоциация с посланником, однако Гермес также является проводником душ в царство мертвых. Это наводит нас на мысль, что Винзи все-таки смог умереть, как и замышлял изначально. Можно вспомнить Гермеса Трисмегиста, синкретическое божество (египетский Тот в сочетании

с Гермесом), являющееся отцом и покровителем алхимии – причины, по которой герой становится бессмертным.

Гэри Дженнингс обращается к наследию романтизма, сочетая специфику английской и американской романтических эстетик, и использует заложенные Мэри Шелли образы и идеи, а также продолжает творческие искания «Новой волны», чтобы критически осмыслить современность и технический прогресс общества.

Список литературы

1. *Силверберг Р.* Бунтари [Электронный ресурс]. URL: <https://litmir.club/br/?b=293117> (дата обращения: 28.02.2026).
2. *Gennings G.* MS. Found in An Oxygen Bottle // *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*. 1973. Vol. 45. № 6. P. 88–100.
3. *Markley A. A.* “Laughing That I May Not Weep”: Mary Shelley’s Short Fiction and Her Novels // *Keats-Shelley Journal*. 1997. Vol. 46. P. 97–124.
4. *Poe E. A.* MS. Found in a Bottle // *The Works of the Late Edgar Allan Poe*. Vol. I: Tales. New York: J. S. Redfield, Clinton Hall, 1850. P. 150–160.
5. *Shelley M.* The Mortal Immortal // *Shelley M.* Tales and Stories. London: William Paterson & Co, 1891. P. 148–164.
6. *Thompson G. R.* Poe’s Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1973. 254 p.



Сообщения



FRENCH GENEALOGY OF BYRON'S *THE CORSAIR*: THE SUPPOSED 'ANCESTOR' AND MAJOR DESCENDANTS

Olivier Feignier

Société française des études byroniennes

olivierfeignier@yahoo.fr

“*The Corsair* is not the first poem by lord Byron, either in chronological order, or in order of merit, but it is one of the most beloved ‘children’ of his”, a French critic wrote at the beginning of May 1821 [2]¹. And pointed out at the autobiographical nature of the hero: “Lord Byron is said to have given some traits of his own character to the wild spirit of Conrad the corsair” [Ibid.].

There is no doubt that *The Corsair* was one of the author's most admired and most popular poems during his lifetime. Byron himself claimed that his model for the hero – or one of his models – was Jean Laffite, a French pirate active off the coast of Louisiana, in the Gulf of Mexico, during the Napoleonic wars and after. This unexpected assertion triggered my fantasy to explore the corsair's possible “French origin” – if not his “Frenchness” – and to search how the poem nurtured the arts in France during the romantic era. *The Corsair* was given a peculiar position in the French editions of Byron's works: it was chosen as the opening poem of the first edition of his works translated into French, in September 1819, as the best introduction to the author's production. It was kept in first position in the second and fourth edition². In 1852, when the fourth and latest translation into French of Byron's complete poetical works was put on sale, in a popular illustrated edition sold by instalments, *The Corsair* was again placed at the front. This shows that Conrad was the epitome of the Byronic hero, and that the poem was considered as best adapted to attract subscribers. All the weaknesses of the poem and the many failures of the hero did not prevent readers from being fascinated by the poem, and artists from being inspired by its scenes and characters.

¹ French texts are translated into English here and elsewhere by me. – *O. F.*

² In the next complete translation into French, signed by Paulin Paris (1830–1831), a prominent position was attributed to *Don Juan* instead, and in the third complete translation, by Benjamin Laroche (1836–1837), Byron's works were presented in chronological order and grouped by genre.

As is well known, Byron composed *The Corsair* in just two weeks in December 1813 [12, p. 34]. John Murray, Byron's publisher, put it up for sale on the following 1st February. It sold ten thousand copies that first day, an "unprecedented event", according to Murray. Already by the end of March 1814, *Le Mercure étranger*, a literary review founded in Paris the year before, published a review of *The Corsair*. It was one of the earliest reviews in French dedicated to Byron's works. The historical context of the publication includes the following facts: since the beginning of that year, France was being invaded by the coalition of all European armies in order to bring the final blow to Napoleon after the disastrous campaign in Russia. It was therefore considered a national duty to defend France and its culture against all kinds of invasions and infringements, physical and spiritual, even if one had become an opponent to Napoleon – like the editors of *Le Mercure étranger*. René-Jean Durdent, one of them, would soon after this review publish a book on Moscow campaign in 1812 in which he argued that during this war more than 300,000 brave Frenchmen fell the victims of their leader's ambition and blindness [8].

Despite *The Corsair*'s immense success since the publication day, critics – English as well as continental – identified many weaknesses and inconsistencies in the plot, in the characters, in the course of events, in the lack of credibility of the hero, his actions and his scruples, or his inability to lead an attack compared to his reported skills and experience. We will come back to some of these "defects", but first let's listen to Byron himself. As it has been mentioned, in a long note to the text of the poem, added to its eighth edition, he tried to justify that his hero's refusal to kill in order to survive was not exaggerated: "That the point of honour which is represented in one instance of Conrad's character has not been carried beyond the bounds of probability may perhaps be in some degree confirmed by the following anecdote of a brother buccaneer in the present year 1814" [6]. Byron then introduced the exotic scene where the actual corsair was acting. It was so exotic and unknown to him that he mutilated the name of the pirate's lair: "Barratraria [*actually, Barataria*] is a bay, or a narrow arm of the gulf of Mexico: it runs through a rich but very flat country, until it reaches within a mile of the Mississippi river, fifteen miles below the city of New Orleans. <...> there is an island formed by the two arms of this lake and the sea. The east and west points of this island were fortified

in the year 1811, by a band of pirates, under the command of one Monsieur La Fitte” [Ibid.].

As the description shows us, it has nothing to do with a mountainous Greek island, although it is a decor worthy of piratical exploits. After setting the scene, Byron tells us that “[t]he chief of this horde, like Charles de Moor ³, had mixed with his many vices some virtues. In the year 1813, this party had, from its turpitude and boldness, claimed the attention of the Governor of Louisiana; and to break up the establishment, he thought proper to strike at the head. He therefore offered a reward of 500 dollars for the head of Monsieur La Fitte, who was well known to the inhabitants of the city of New Orleans, from his immediate connection, and his having once been a fencing-master in that city of great reputation, which art he learned in Buonaparte’s army, where he was a Captain” [Ibid.].

William Charles Cole Claiborne ⁴, the American Governor of Louisiana, actually tried to catch Laffite by offering a high reward for his capture, but it seems that Byron’s source of information also conveyed an unsubstantiated piece of information about Laffite: according to the most thorough research about the Laffites, neither Jean nor his elder brother Pierre participated in the Napoleonic armies [7] ⁵. Three days after his head was put to a price on 24 November 1813, Jean Laffite jokingly replied by tripling ⁶ the stake, for the governor’s head this time. The story of a first attempt to conquer Laffite’s stronghold at Grand Isle on the Barataria Lake is reported to have turned into a farce: an old associate of Laffite’s suggested the Governor catch the pirate in his lair by surprise; but Laffite was well prepared, and transformed the attack he was

³ Schiller’s hero in *Die Räuber*.

⁴ William Charles Cole Claiborne (ca 1773/1775 – 23 November 1819), politician and military officer, possibly the youngest representative of the Congress of the United States; he governed the territory sold by the First consul Bonaparte to the United States, and was elected the first governor of the state of Louisiana (1812–1816).

⁵ Of course, any Byron attentive reader will find it pleasant that the author of such a massive research wrote in his preface that “the poet [Byron] likely never heard of either [Jean and his brother Pierre], and certainly his corsair was not patterned after Jean Laffite” [16, p. xiii–xiv]. Most intriguing is that the author dedicated several pages to discuss where the “legend” came from, that Laffite was linked to Byron’s *Corsair*; he pointed out at a novel published as Laffite’s *Memoirs* (1826), and at an article in an American journal (1829), but never considered that Byron himself might have been at the source of such “brotherhood” [Ibid., p. 471].

⁶ In the note to the eighth edition, Byron wrote “15,000 dollars”, i.e. 30 times as much as the Governor’s initial offer for Jean Laffite’s head.

supposed to be the victim of into an ambush against the law enforcement led by the betrayer, and he ultimately showed great magnanimity by sending his defeated assailant back free.

We can compare this generous gesture to Conrad's refusal to cold-bloodedly execute the Pasha in his sleep. Jean Laffite's generosity does not make Conrad's moral scruples more plausible. More than that: Conrad expresses a real reluctance to act for his own benefit. He seems to accept his fate voluntarily:

Well have I earned – nor here alone – the meed
Of Seyd's revenge, by many a lawless deed [6]⁷.

Peter Cochran, one of the most critically minded recent researchers of the poem, commented in his online edition of *The Corsair*: “To express ethical approval at one's death sentence from the hand of an authority one detests is most unpiratical” [Ibid.]. A few lines further, when Gulnare urges Conrad to take the dagger she has brought, to show courage, “rise and follow [her]”, and free them both of Seyd's threat by killing him before he awakes and kills them, Conrad laments about his chains and the poor quality of the weapon.

Instead of immediately grasping even the least opportunity of avoiding the horror of impalement in the coming hours, Conrad offers a pitiful image of hesitation. Such indecisiveness does not fit at all in the portrait of a bold pirate. This is yet another trait – after the demonstration of Conrad's poor military skills during the assault against Seyd's stronghold⁸ – which led Peter Cochran to ironically comment: “Laffite was clearly much better at piracy than Conrad, and was [in] any case merciful to an old associate rather than unhappy at the murder of his worst enemy” [Ibid.]. Laffite's magnanimity towards his “old-associate-turned-an-enemy” being the only reason given by Byron to call the French pirate to the rescue of Conrad's pusillanimity towards his own arch-enemy – Byron abusively calls it his “point of honour” – we cannot but conclude that the “French piratic genealogy” of Conrad is very dubious. In 1814,

⁷ Canto III, lines 1453–1454.

⁸ Compare: E. Béquet in a review dated May 1, 1821 writes: “On ne conçoit guère comment un chef aussi expérimenté que Conrad, va se livrer lui-même sans nécessité entre les mains de son ennemi” [2].

there was little solid ground to build a comparison between Jean Laffite, the actual pirate, smuggler, and businessman, and Conrad, the literary Corsair.

It does not seem that the supposed “French origin” of Conrad played any significant role in the poem’s success in France. But the weaknesses, deficiencies or inconsistencies identified in the poem’s plot and characters and commented on by a number of reviewers did not prevent *The Corsair* to be considered as one of Byron’s masterpieces and one of the most influential works of the period. Pierre Lebrun, poet and critic, reported *The Corsair* to be “one of Byron’s most valued poems”, and he admired how Byron succeeded in gaining the reader’s sympathy to a real scoundrel [11]. Three years later, in the heat of the “romantic battle” Etienne Béquet seized the opportunity of the second edition of the translation into French to mock Byron’s pirate, full of misgivings, who refuses to shed his enemy’s blood.

In the years after Pichot’s prose translations were published for the first time, a few attempts were made to translate the poem into French verse, either as excerpts, like René Denne Baron’s ⁹ and Benjamin Laroche’s ¹⁰, or the whole poem, like Lucile Thomas’s laborious work ¹¹, published by subscription in summer 1825. *The Corsair*’s first stanza, that famous pirates’ song, was imitated several times. Of particular interest is the imitation by Eugène Hanappier, who condensed it into three quatrains of decasyllables interspersed with a refrain of four short lines, which Francesco Masini set to music in 1835 ¹².

The full poem was translated into French verse in its entirety again in 1848 by Lucien Méchin ¹³, and then in 1860 by Cl. Wocquier ¹⁴ (far less than *The Giaour*, which had been translated into French verse six times by the same date). In the 1820s Louis Mézières and Edouard de Léonville produced a few

⁹ René Denne Baron. Excerpts of *The Corsair* in *Almanach des Muses* (1825), *Annales romantiques* (1826), *Almanach des Muses* (1827), *La Psyché* (1829).

¹⁰ Benjamin Laroche. *Début du Corsaire de Lord Byron*, in *La Psyché*, March 1829.

¹¹ Lucile Thomas. *Le Corsaire* (Paris, 1825).

¹² Francesco Masini (1804–1863), Italian composer who came to Paris at the end of the 1820s and published a few hundred songs. “The pirate’s song” has been recorded by Philippe Cantor, baritone, and Jean-François Ballèvre, piano.

¹³ *Le Corsaire. Mazeppa, poèmes de Lord Byron, traduits en vers français, et suivis de poésies diverses*, par Lucien Méchin (Paris, 1848).

¹⁴ *Le Corsaire, poème en 4 chants, d’après Byron. Un Épisode de la vie de Jacquart. Chants et chansons*, traduits par Cl. Wocquier (Lille: Alcan-Lévy, 1861). This translation of *The Corsair* was awarded a prize by the Académie des sciences, de l’agriculture et des arts de Lille in 1860.

extracts of *The Corsair* in prose¹⁵. In 1831 Guillaume Pauthier provided the “Paulin Paris” translation for *The Corsair* (in prose again)¹⁶; and Charles Durand offered seven excerpts in verse to the public¹⁷.

The poem’s lineage presents an interesting descendant made for the French stage: it was the result of a collaboration of two poets from Brittany, who cast the poem into the newly-shaped mould of the romantic drama, in the wake of Victor Hugo’s *Hernani*. In 1830, the year famous in the history of French Romanticism for the “conquest” of the Théâtre Français, Hippolyte Lucas, who was then 22, and Evariste Boulay Paty, three years older, dared to share with Alphonse de Lamartine their ambition to shine on the stage thanks to a play derived from *The Corsair*¹⁸. Lamartine’s début as a poet ten years earlier had been tightly linked to Byron and his poetry – remember his apostrophe to the English Bard in *Meditation Seconde*: “Toi, dont le monde encore ignore le vrai nom. / Esprit mystérieux, mortel, ange, ou démon, / Qui que tu sois, Byron, bon ou fatal génie, / J’aime de tes concerts la sauvage harmonie...” [10, p. 4]. Lamartine praised their choice and encouraged them. The play was never staged, but the authors could not resist to have it printed¹⁹.

While two Italian operas based on *The Corsair* are well known or world famous²⁰, French opera could have been renowned for other three *Corsairs*, which, unfortunately, were never written: young Honoré Balzac – barely twenty years old, not self-ennobled yet, and not a famous novel writer yet – was enthusiastic at first reading Byron’s poem in 1819. He began to write a libretto for

¹⁵ *Leçons anglaises de littérature et de morale, traduites en français, par M. L. Mézières. Poésie* (Paris : Delestre-Boulage, 1823); *Beautés de lord Byron, ou choix des pensées et des morceaux les plus remarquables, extraits de ses écrits et traduits en français by Edouard de Léonville* (Paris, 1825).

¹⁶ *Œuvres Complètes de Lord Byron, avec notes et commentaires, comprenant ses Mémoires publiés par Thomas Moore, traduction nouvelle par M. Paulin* (Paris, 1831). Volume 5 includes *Le Giaour, La Fiancée d’Abydos, Le Corsaire, Lara, Le Siège de Corinthe, Parisina, Poésies inédites, and poésies attribuées*. As is claimed by Xavier de Ricard, Pauthier’s nephew, this volume, as well as volumes 3 and 4, were translated by Pauthier, who ascertained his contribution by quoting a large passage of an encomiastic poem of his own (first published in his collection of *Helléniennes*) in a footnote to Byron’s famous poem on his 36th birthday.

¹⁷ Charles Durand. *Souvenirs poétiques* (Rotterdam, 1833).

¹⁸ *Le Corsaire, poème dramatique en 5 actes, tiré de Byron, par MM. Evariste Boulay-Paty et Hippolyte Lucas* (Paris, 1830).

¹⁹ At the time of the poets’ encounter with Lamartine, in June, the play was not printed yet, but the cover as well as the title page show the date of 1830. The book does not seem to have been announced in the *Bibliographie de la France*.

²⁰ Giovanni Pacini. *Il Corsaro* (1831); Giuseppe Verdi. *Il Corsaro* (1848).

a comic opera on the topic, and asked his sister to find a composer to set it to music [1, vol. 1, p. 36], but the enterprise did not succeed. Years later, in 1842, a budding poet tried again to extract an opera libretto from the poem; he changed the names (exit Medora, welcome Helena!), modified large parts of the plot, the end – and did not dare to publish it for another ten years²¹. Two years after this aborted attempt, in 1844, Franz Liszt dreamt of a libretto based on *The Corsair* written especially for him by Alexandre Dumas. One can only fancy what the result could have been – even if the second Byronic opera project by Liszt, *Sardanapalo*, on an Italian libretto after Byron's play, might leave the listener somewhat disappointed. Echoes of *The Corsair* were nevertheless set to music in France, in the form of songs. We have already met with Francesco Masini. He was not the first musician to compose based on a text derived from Byron's poem: at the end of the 1820s, Amédée de Beauplan set to music the poor lament of the corsair's bride-to-be who desperately tries to retain her lover from sailing away. Emile Rouzé (an unknown composer when alive, as well as today)²² set up *Medora's song*, on French lyrics by Requin. A complete list of French music and verse responses *The pirates' song* would be too long in such a short essay (See: [9])²³.

The Corsair also inspired French illustrators and painters. Horace Vernet's first lithograph on a Byronic theme was *Conrad saving Gulnare from the fire*, published in January 1820. Surprisingly, Théodore Géricault, a friend of Vernet's who, like him, precociously illustrated works by Byron, did not publish any illustration for *The Corsair*. A few years later, Auguste de Châtillon sketched the dramatic scene when Conrad, disguised as a dervish, braved the pasha. Strangely enough, this scene does not seem to have inspired many artists in France, definitely less than *Medora's farewell to Conrad* (pictured by Eugène Charpentier and Jules Jollivet), *Medora waiting for Conrad's return* (which inspired Coupin de la Couperie, Ary Scheffer and Romain Cazes), *Gulnare visiting Conrad in the dungeon* (Llanta lithographed it, probably after

²¹ J. H***. *Les Stalactites. Poésies. Souvenir de Collège 1837–1842* (Paris, 1851).

²² Absent from the music dictionaries of Fétis (Grove) and *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Bärenreiter).

²³ E. g.: *Le chant du corsaire*, by Mercadante (lyrics by Monnier), and *Chant du corsaire*, by C. Lucien (lyrics by Maillart). – There is also a tantalising *Médora au bord de la mer (Medora on the sea shore)*, by Henry Litolff, lyrics by Jules Adenis, in manuscript at a Paris theatre library.

a painting by Charpentier; Delacroix painted a watercolour on the subject; and Balthazar Jean Baron sketched the scene in ink and watercolour); finally, *Conrad at Medora's deathbed* was chosen as the central vignette scene of Louis Alexandre Carolus's *Homage to Byron*.

As a summary, the female characters in the poem attracted French artists much more than the corsair himself, and the most violent scenes, which drew their attention in *The Giaour*, had no such success in *The Corsair*. Both Medora and Gulnare, in love with Conrad despite – or because of – his reluctance to live a life of love, were considered as perfect types of romantic heroines. However, the young romantic generation thought they were out-beaten by some newly created characters. Thus, Théophile Gautier wrote about Victor Hugo's *Notre-Dame de Paris* that although Byron created the most charming feminine characters (such as Gulnare, Medora, and Haidée), the divine Esmeralda has surpassed them all. In *L'Europe littéraire*, Berlioz told the readers how he “devoured this passionate poetry” in the quiet of St Peter's cathedral in Rome, when he spent time in the papal city as a winner of the Prix de Rome [3]. This anecdote was later reproduced in his *Memoirs* [4, p. 134], and therefore the enthusiasm for *The Corsair* is today firmly associated to the volcanic composer. However, seven years after the first article his memory dictated him a new version of the episode: “I fell asleep in a confessional in St. Peter's, in Rome, while reading Byron's *Corsair* for the third time <...> Poetry does not age, painting is not a conventional art, statuary and architecture cannot be subject to fashion, and yet we tire of the marvellous things they have produced. Is it surprising then that the masterpieces of musical art suffer the same fate? It is we who are growing older, it is our sensitivity which is dulling, it is our imagination which is dying out” [5].

According to the most recent research, Jean Laffite passed away either in 1823 during a naval combat against the Spaniards, or in 1826 in a hurricane. Two possible endings worthy of a real pirate – and worthy of Conrad the Corsair, the hero of one of the most influential romantic poems. The uncertainty about their end is what really brings Laffite and Conrad together.

Bibliography

1. *Balzac H.* Correspondance générale, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot: in 5 vols. Paris: Garnier, 1960–1969.
2. *Béquet E.* Œuvres complètes de lord Byron, traduites par Chastopalli. Deuxième article. Le Corsaire. – Lara – Le Siège de Corinthe. – Parisina. – Mazeppa. – Manfred, drame en trois actes // Journal des Débats politiques et littéraires. 1821.1st May.
3. *Berlioz H.* L'Europe littéraire, 8 May 1833 // Critique musicale. 1833. Vol. 1, Buchet Chastel. P. 91–92.
4. *Berlioz H.* Mémoires. Paris: Levy, 1870. 509 p.
5. *Berlioz H.* Revue et gazette musicale de Paris, 16 January 1840 // Critique musicale. 1840. Vol. 4, Buchet Chastel. P. 230–231.
6. *Byron Lord.* The Corsair and Lara / edited by P. Cochran. URL: https://petercochran.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/03/the_corsair_and_lara.pdf (accessed on: 12.04.2024).
7. *Davis W. C.* The Pirates Laffite. The Treacherous World of the Corsairs in the Gulf, a Harvst Book. New York, Toronto, London, etc.: Harcourt Inc., 2005. 706 p.
8. *Durdent R.-J.* Campagne de Moscow en 1812, ouvrage composé d'après la collection des pièces officielles sur cette campagne mémorable, où plus de trois cent mille braves Français furent victimes de l'ambition et de l'aveuglement de leur chef. Paris: A. Eymery, 1814. 102 p.
9. *Feignier O.* Amour & Regrets. Byron in music. CD, FOR16893, 2019.
10. *Lamartine A. de.* L'Homme // *Lamartine A.* Méditations poétiques. Paris: Au dépôt de la Librairie grecque-latine-allemande, 1820. 156 p.
11. *Lebrun P.* Troisième article // La Renommée. 1819. 4th August.
12. *Page N.* A Byron chronology. Boston: G. K. Hall, 1988. 117 p.

JANE AUSTEN AND THE *ANCIEN RÉGIME*: *QUIS CUSTODIET IPSOS CUSTODES?*

Malcolm Kelsall

independent researcher

malcolm.kelsall@btinternet.com

Jane Austen was a socially radical critic of the *ancien régime* in Britain, dissecting the corruption of what Thomas Paine called the ‘Norman yoke’ long imposed upon the nation. She is, as it were, like the Death Watch Beetle, a parasite feeding on the timbers of the ‘ancient social order’, unaware that she destroys the very substance in which she lives. Now, as ‘national treasure’, she is herself corrupted by the commonplace sentimentalities of ‘costume drama’ – an entertainment which ‘acquits and adopts’ her.

Consider *Mansfield Park* and a commonplace and ‘self-evident truth’ about the novel: the economy of the Park is sustained by the slave plantations which Sir Thomas owns in the West Indies, and which demand his hands on, personal attention. Add another commonplace. Shortly after Austen moved to John Murray as her publisher, she was obliged to fulsomely dedicate *Emma* to the Prince Regent, the future George IV. Jane Austen hated the Regent. She explicitly said so. He is, as it were, the avatar of the established corruption of the ‘ancient social order’ in Britain. But the dedication was an ineluctable economic and political necessity. The regime demanded homage, and Austen must conform to the demands of the regime.

This is the penalty of dependent status. Add the humiliation of the swift removal of her first love, Thomas Lefroy, lest he contract a socially inappropriate marriage with dowerless Jane. Her status was that of a poor relation within the family, then the ‘pensioned’ spinster of Chawton. She sought independence through her writing – and did not succeed. Personal experience informed the novelist’s depiction of the humiliation of Catherine Morland, the straightened circumstances of Marianne and Elinor Dashwood, the dependency of Fanny Price.... On the contrary, *Pride and Prejudice* is a foray into the happy

world of wish-fulfilment – nonetheless, we know the opinion of Lady Catherine de Burgh.

The hateful Prince Regent at home, slavery abroad as the economic prop of ‘the ancient social order’ – fundamental corruption. Jane Austen ineluctably dependent and on the margin of that order. In a short paper it is impossible to explore the ramifications of social corruption – from General Tilney in *Northanger Abbey* (a ‘Gothic’ villain in the real world) through to Sir Walter Elliott and his circle in *Persuasion* – nor the ‘trickle down’ of that corruption which percolates even *Pride and Prejudice*. Mr. Collins is one of Austen’s great comic creations, but what he represents in the Church, and his manipulations of the ‘marriage market’, are odious – outside, of course, romantic fiction.

Take *Mansfield Park* as an exemplar – perhaps the darkest of the novels. Without slavery there could be no ‘Park’. The ‘production’ of the (literally) invisible plantations is, qua revenue, distributed to the Bertrams, and exchanged to enable their total leisure and their control of the parliamentary system (unreformed, and hence corrupt). One may guess that Sir Thomas is of the Tory persuasion, but were he a Whig there would be little difference: government of the landed interest, by the landed interest for the landed interest. Church ‘livings’ in the locality are controlled by Sir Thomas and thus the Church serves as a subservient arm of the ruling class. Thence downward control of the disenfranchised and largely invisible servants in the household and the estate workers in ‘proper’ gradation.

At the head of the Order: Sir Thomas, patriarch and plantation owner. He is a quasi-allegorical figure embodying the ideals of his class: Order, Propriety, Patronage (from superior to inferior) and thus nice in his social distinctions. To his credit (in Regency Society) he is a ‘faithful spouse’ (to use Byron’s words about George III), but he has taken his eye off the moral instruction of his family. He is Fanny’s patron (albeit to his surprise) but unaware of her social humiliations (witness the lack of a fire in her humble room). Doubtless his butler and housekeeper run Mansfield Park with propriety, his estate manager properly manages the estate. Indeed, one may find the structures of Mansfield Park still subsisting in any Oxbridge college gathered in Hall.

Of course, Sir Thomas is one of Austen’s better examples of his rank. He sustains Mansfield Park – the headstone of the arch as it were – but take

Sir Thomas away and see what chaos follows. No need for Jacobins or guillotines; the social order collapses, eaten away from within. The rot began by Sir Thomas's bad choice in the marriage market, thence neglect of the children of the marriage, and the slow corruption which ends, so Austen writes, in 'guilt and misery.'

The matriarch and chatelaine, Lady Bertram, has neither the strength of character nor the financial resources required to fill her proper role. Exhausted by childbirth, supine, socially and sexually useless, she lolls on her couch, her slaving pug dog cuddled on her lap. Maria Edgeworth, sharp social critic, would see her as the victim of the commonplace Regency ill: *ennui*. She brings with her Aunt Norris (destructive parasite) and in the background lurk the unspeakable Prices of Portsmouth (from whom reluctant patronage selected Fanny). Sir Thomas's children are not raised to fulfil any role at all – except the younger son who, as a last resort, found a 'living' in the Church. The rest – *fruges consumer nati* – are privileged to 'consume' the fruits of others labour. The marriage market will provide, and the marriage of Maria to Mr. Rushworth more than provides – the elder daughter appropriately married first. *Hinc illae lacrymae*.

In place of a Jacobin mob, there needs only the arrival of the Crawfords with Mr. Yates (and *Lover's Vows*) to overthrow the House of Bertram. Any reader of Inchbald's play, with the Mansfield cast list in mind, will feel the same shock and alarm as Fanny Price. Perhaps Austen expects too much background knowledge from her reader here. Compare *Northanger Abbey* where Catherine Morland's naïve imagination supplies enough of 'Gothick' sensibility for any reader, even a reader who has never read Anne Radcliffe, to grasp the 'intertextuality'. But, at Mansfield, one needs to sit in at rehearsals, text in hand, to fully grasp the disruptive, the destructive impact of the text as delivered by these characters in these circumstances. To unpack this would be too long a distraction. Suffice it to observe that all the essential principles which Sir Thomas upholds are violated. There is Disorder and Impropriety and false patronage under 'A Lord of Misrule': Mr. Yates. The heir to the Park becomes a comic butler; his brother is linked in a ridiculous, but sexually charged relationship, with Mary Crawford; the proper relationship between (dramatically ridiculous) Mr. Rushford and Maria is severed by Henry Crawford; Mr. Yates

is elevated to a Barony and poor Fanny humiliated (as usual) by diminution to a ‘cottager’s wife.’ Mrs. Norris controls the purse strings and Lady Bertram remains, as usual, supine with her pug. Bit by bit, enthusiastically or reluctantly, the corruption draws in everyone – and (proleptically) the ancient social order crumbles from within.

The symbolism suggests a Jamesian turn of mind. Consider the significations of the invasion of Sir Thomas’s territory, his domain within his house (or House). This carries to another level the transgression of Henry Crawford and Maria in passing beyond Mr. Rushworth’s locked gate. Add also the implications of the family playing the game of Speculation... In Austen’s hierarchical Order the participant – as in an Oxbridge Hall – is attuned to reading the language of signs. The catastrophe of *Lover’s Vows* (ironical title) reaches its ‘comic’ (and ultimately tragic) climax when Sir Thomas comes unaware upon the unknown Mr. Yates in mid-Inchbald rant.

I grant that there are all the traditional motifs of ‘comedy’ in the play episode: a Lord of Misrule, a period of disorder, the restoration of Order through the return to the hierarchy of Class, even a marriage (the Rushworths) and then (Fanny’s first) dance – cf. *Twelfth Night*. If only the novel ended there instead of the play serving instrumentally and proleptically as sign of the fall of the House of Bertram. If only the Crawfords, leaving the Admiral to his mistress, had not descended upon the Reverend Grant in his epicurean ‘living’ (from meal to meal)...

The sophistication of the Crawfords suggests ‘the city’ rather than rural Mansfield: ‘London’ – qua ‘Rome’ or ‘Babylon’ – hence the origin of all corruption in a ‘pastoral’ world. They bring with them the spirit of the libertine ‘enlightenment’. Like Burke’s Marie Antoinette, in them Vice loses all its grossness. They embody Grace and Wit and have charmed generations of readers in comparison with the continually suffering Fanny and the good-hearted but gullible dullard, Edmund. The Crawfords stand within a tradition which originates with Circe, and in the country house novel, by way of Henry James, reaches its apogee in the first Mrs. de Winter, upon whom we project all corruptions that imagination can conceive.

Their targets are the only two major characters in the novel who might, allegorically stand for some kind of pristine ‘goodness’ – Fanny because she

is ‘our’ centre of consciousness and is not intrinsically part of the corruption of Mansfield Park; Edmund because he is not heir to the house and estate, and being unfit for any of the worldly professions (the Law or Politics or military service) is ordained as a Minister of the Church of England (and the Church must be a ‘good’ thing). But if Fanny and Edmund are the ‘good’ characters in the novel, how ‘bad’ are the Crawfords?

Let me pursue my allusion to Henry James in the novel – the ‘Jamesian’ silence, even the evasion, operative beneath Austen’s pervasive and superficial irony (itself untranslatable into an unironic discourse). Unspeakable, for instance, are the hidden parts of Tom’s career, as quasi Hogarthian ‘rake’. Is it conceivable that his gambling and his drunkenness, which damage himself and the estate, have not been accompanied by concomitant whoring? Is his ‘illness’, perhaps, related to some unspeakable disease? Not even (censored) Ibsen dare speak that name. Unspoken also is the kind of Society in which the Crawfords (and the Admiral) moved before their eruption into the rural scene. But it is clear that both brother and sister are skilled in the arts of erotic seduction. The two Betram girls are the immediate prey of Henry, and Edmund is the (rather second-rate) victim of Miss Crawford’s (fading?) charms. Neither of the Crawfords can love (as Fanny loves Edmund) but they seduce by reflex action. Hence ‘guilt and misery’.

But why does Fanny become a target? It would be delightful, romantic, morally uplifting to believe that Fanny (our ‘heroine’) is irresistible. She might ‘save’ the rake – as in the real world both Miss Milbanke and Teresa Guiccioli (a married woman) believed they would ‘save’ Lord Byron. Likewise, routinely ‘pious’ Edmund might ‘save’ Miss Crawford, and all might end happily with marriage bells at a double wedding. Impossible? Yet, does not penniless Elizabeth Bennet win the proud owner of Pemberley in happier fiction? Does not even that ‘stupid goose’, Miss Morland, win Henry Tilney against the absolute wishes of his father? And generic expectation is that *Mansfield Park* is a ‘comic’ fiction.

Within novelistic conventions the case of Henry Crawford is simpler to untangle than that of his sister. Jane Austen was an admirer of Richardson, and Richardson had already written of two rakes – one as seductive as Henry – driven to extremes (marriage or rape) by a heroine resistant to their advances.

But marriage? Henry actually asking for Fanny's hand in marriage? Sir Thomas believes him, seizes upon the obvious advantages for Fanny (and himself). Thus, Fanny is 'punished' both by the unwanted attentions of Henry and banishment back to her own family. The sequence is quasi sadistic. Fanny is persecuted by the deceptive advances of a man she does not love, and sees the man she loves, Edmund, entangled by the snares of a modern Circe.

But any reader of Henry James knows not to take at face value protestations of love (cf. *Washington Square*). Perhaps Henry Crawford is provoked into over-playing his hand; perhaps there is pleasure in tormenting Fanny whom he knows will never marry him. In 'Jamesian' fiction the reader needs to make their own judgement. Whatever motivates Crawford, Fanny is proved right. Henry grows tired of the game, Maria Bertram reappears upon the scene and, foolishly, overplaying his hand again Crawford takes the easy, and self-gratifying option – which is no surprise for the reader of Henry James. Consider Crawford and Maria passing the locked gate on Mr. Rushworth's estate – clear sign of sexual transgression, even of the 'forbidden fruit' and the Fall of 'the great mother of mankind.' Or, vis a vis the marriage market, the signification of the Mansfield game of 'Speculation'.

Miss Crawford is a more difficult case. Why is this handsome and witty woman not wedded already? Which raises the (unanswered and unanswerable question): why are the Crawfords rusticated to Mansfield? The 'pious' answer is rejection of the Admiral's mistress. What one might call the 'Wildean' answer, however, is that the Crawfords are too closely associated to the demi-monde. They are too well known, except in rural Mansfield where marriage prospects, therefore, are better. By the expectations of the time, Mary Crawford is not in the first flush of virgin availability. To 'save' Henry from his sexual folly, his sister reveals a disturbingly practical knowledge of how to get back into the fringes of an already louche Society (With which any reader of Oscar Wilde will be familiar). If Edmund had proposed, and he was about to do so, she might have 'taken' him for a husband as her last, best chance, in spite of her revulsion at 'dwindling' into the wife of a parish priest (cf. Millamant). She had enjoyed home comforts with the Grants. A good 'living' promised a reasonably good life, and status from the relationship to the Bertrams. It is Edmund, unblinkerred, who saves himself at the eleventh hour.

So ‘guilt and misery’ at Mansfield Park. Sir Thomas’s family expectations wrecked – what hope even for Julia and her strolling parasite husband? Mrs. Norris unmasked and dismissed. Lady Bertram with her generations of Pugs. The Crawfords disgraced. Which leaves only Fanny and Edmund to provide the conventional happy ending: a wedding and even, in time, the ‘living’ which Sir Thomas originally intended for Edmund. Something positive, therefore, for the future? Order, Propriety, Patronage still operative in ‘the great good place’ (as James designated the country house).

Very much in a minor key. Edmund in his sermons *en famille* will never mention ‘hell to ears polite’ (Pope’s words), and will comfort the poor that theirs will be the kingdom of heaven. Fanny, who learnt the ways of patronage in Portsmouth, will walk the parish rounds with a basket of provisions for the deserving poor, until repeated pregnancies and her poor health reduce her to the role of a Lady Bertram (complete with pug). And Mansfield Park itself will eventually receive generous compensation for the loss of Sir Thomas’s plantations. So, the ancient social order is preserved.

I used to see Austen on the cusp between panegyric of the English country house – from Penshurst Place to Pemberley – and the literature of decline and fall – Satis House to Manderley destroyed by fire. This was before the emergence of the fabulous film and television story of Downton Abbey, which I am told has earned a fortune for its current scriptwriter. I must add, therefore, that the ancient social order still subsists behind the fiction. The King is still in his castle (at Windsor); the House of Lords persists, with more Lords – chosen by patronage – than elected members in the House of Commons. The richly endowed universities of Oxford and Cambridge still maintain the hierarchies of the country house order – from the Master centred on the High Table – through Fellows diverse in dining rights to students at low tables, then via butler down to the humble bed-maker who services the students. The Historic Houses Association acts as quasi-Trades Union for the aristocracy and gentry; and the National Trust – with its huge membership – preserves the carcasses of the homes of less fortunate families. A scion of Blenheim Palace led Britain in the Second World War; recently a Socialist government sent Lord Mandelson as ambassador to Washington, but he sunk in a mire of sexual corruption. And the reputation of the country house novels of Jane Austen has never stood higher.

Yet, Austen's social criticism will grow darker. Consider her final novel, *Persuasion*. Is there anything whatsoever to be said in defence of Sir Walter, his set, the world of Bath in which he moves and the marriage market by which his set incestuously survives? His country house is – to borrow the words of Galsworthy – ‘To let.’ It passes out of his class to a man of merit. Our heroine marries out of her class freely choosing, and freely chosen by a self-made man of merit. The novel, ultimately, offers another kind of ‘heroine’. Mrs. Croft is a ‘new woman’ before her time. And Jane Austen herself? A would be ‘new woman’ seeking to earn her own living, freed from impecunious dependence, determined to find her own voice? Jacobin Jane?

As for the ineluctable necessity of chattel slavery: Fanny tentatively speaks against it – tentatively (as Fanny must). One might hope that Edmund would enlarge the theme, that we might, at least, hear the arguments of Wilberforce. But the rest is silence. In fact, ‘ordination’ within the established Church occupies a larger space in *Mansfield Park* than the dark economy which sustains the Bertrams (and Fanny). Sir Thomas's plantations are accepted by the family as a normal part of ‘things as they are.’ Why not? Aristotle had accepted slavery as part of the ‘natural order’; any clergyman of the established Church would know that the cry, ‘Set *my* people free!’ was (historically) partial, not universal; currently, slavery was everywhere common in Africa, Asia and the European colonies. This was an acknowledged ‘universal truth.’ Back in 1959 my fellow students at Moscow University would have cut straight to the heart of things: the relation of economic ‘substructure’ (slavery) to the social ‘superstructure’ (*Mansfield Park*). Sir Thomas – the local member of parliament – controls (owns) the means of ‘production, distribution and exchange.’ I grant that by 1959 we students recited the old formula with greater (or lesser) irony, but there was no need for Austen to redundantly spell out what is self-evident.

The Master (Sir Thomas) presiding at High Table through every gradation of rank, distinguished by seating (or standing and serving), dining rights, menu, dress (there is a hierarchy even of gowns) and different standards of accommodation. In Austen this gradation is determined by birth. The rank really is the guinea's stamp.

Hence, total corruption – as Austen shows, unequivocally. Indeed, had Sir Thomas lived until 1833, and a reformed parliament, he would have suffered no financial damage from the emancipation of his slaves (and he would be freed from the discomfort of travelling to the Indies). Pleasant, therefore, for Sir Thomas and all his dependents. But corrupt systems corrupt downward through every gradation and degeneration of the Bertrams, and the end of corruption, Austen writes, is ‘guilt and misery’. But, wise (and commercially minded) ironist, she leaves such ‘odious subjects’ as quickly as *she* can (my italics). I doubt that we do the same.

**ТВОРЧЕСТВО ВЫСОЦКОГО
КАК ОБЪЕКТ ЭПИГРАФИРОВАНИЯ
В ЖАНРЕ АЛЬТЕРНАТИВНОЙ ИСТОРИИ
(из материалов к каталогу «Высоцкий и фантастика»)**

В. П. Изотов

Орловский государственный
университет им. И. С. Тургенева (ОГУ)
vpizotov@yandex.ru

**Vysotsky as an Object of Epigraphy in the Genre of Alternative History
(Materials for the catalog *Vysotsky and Fantasy*)**

Vladimir P. Izotov

I. S. Turgenev Oryol State University (OSU)
vpizotov@yandex.ru

Эпиграфов к своим текстам Высоцкий не предпосылал. Можно указать только на случаи самоэпиграфирования. Стихотворению «Я не успел» предшествуют такие строки:

Болтаюсь сам в себе, как камень в торбе,
И силюсь разорваться на куски,
Придав своей тоске значенье скорби,
Но сохранив загадочность тоски... [2, II, с. 76]

Одному из исполнений «Песни штангиста» предпосланы строки:

Пытаются противники
Рекорды повторить,
Но я такой спортивненький,
Что – страшно говорить.

Творчество Высоцкого весьма активно используется в произведениях фантастики, особенно в жанре альтернативной истории. На данный

момент отмечено 123 текста поэта, которые так или иначе функционируют у 45 писателей-фантастов – статистика эта, естественно, все время меняется. «Полная энциклопедия попаданцев в прошлое» (30-я редакция) указывает на 3810 произведений данной проблематики (учтены только произведения русских авторов) [3].

Мне уже приходилось писать, что творчество Высоцкого оказывается востребованным во многих произведениях этого направления [7; 8; 9; 10; 11]. Сформулировано даже «кредо попаданцев»: «Что там должен сделать любой уважающий себя попаданец? Список из пяти пунктов приходилось читать неоднократно. Предупредить товарища Сталина, замочить в сортире Хрущёва, сместить Жукова, изобрести автомат Калашникова и перепеть Высоцкого» [12].

Эпиграфируются 59 текстов Высоцкого у 8 авторов. В. Добряков в серии романов «Хроноагент» обращается к 47 текстам поэта, С. Шкенёв в романе «Архангелы Сталина» – к 4, В. Свержин в серии романов об Институте Экспериментальной Истории – к 3 текстам поэта, у С. Буркатовского, В. Контровского, И. Мерцалова, П. Шумилова и А. Щербакова – по одному использованию текстов Высоцкого в качестве эпиграфов.

В шести из семи романов серии «Хроноагент» В. Добрякова цитаты из Высоцкого являются эпиграфами к произведениям, 41 раз цитаты являются эпиграфами к отдельным главам романов этой серии.

Роман «Сдвиг по фазе» состоит из двух частей (иногда эти части считаются отдельными произведениями). Первой части «Сорок первый год» предпослан эпиграф из «Песни о погибшем летчике»:

Кто-то скупно и четко отсчитал нам часы
Нашей жизни короткой, как бетон полосы.
И на ней кто разбился, кто взлетел навсегда
Ну а я приземлился, вот какая беда [4, с. 5].

Суть коллизии произведения заключается в том, что летчик-испытатель Андрей Коршунов попадает в тело летчика Андрея Злобина накануне Великой Отечественной войны – 4 мая 1941 г. Так что неудивительно, что эпиграф взят из песни о летчиках. Жизнь Коршунова-Злобина

оказывается в этом времени действительно короткой, поскольку он гибнет в таране на вражеский склад с ГСМ – но жив уже в другом мире, даже сверхмире («ну а я приземлился»), о чем повествует вторая часть «Монастырь», эпиграфом к которой являются слова из «Песни летчика»:

Мы крылья и стрелы попросим у бога,
 Ведь нужен им ангел-ас.
 А если у них истребителей много,
 Пусть пишут в хранители нас.
 Хранить – это дело почетное тоже,
 Удачу нести на крыле
 Таким, как при жизни мы были с Серёжей
 И в воздухе, и на земле [4, с. 270].

Теперь главный герой попадает в орден хранителей времени, который занимается корректировкой истории, что и мотивирует выбор эпиграфа.

Второй роман серии – «Сумеречные миры» – единственный, который не снабжен эпиграфом, в остальных романах имеется определенная корреляция между эпиграфом и содержанием. Все остальные случаи у Добрякова – эпиграфы к отдельным главам в различных романах.

По два эпиграфа из «Военной песни», из «Моей цыганской», «Пародии на плохой детектив», «Песни о звездах», «Песни о сентиментальном боксере», «Песни-сказки о нечисти», из «Прерванного полета», «Спасите наши души», «Черных бушлатов». «Охота на волков» эпиграфируется трижды, как и «Песня летчика», «Пожары» и «Старый дом». Четырежды эпиграфируются фрагменты из песни «Я еще не в угаре...» (еще дважды отрывки из этой песни отмечены в романе С. Шкенёва «Архангелы Сталина»), пять раз – «Як-истребитель».

В романе С. Буркатовского «Вчера будет война» к одной из главок предпослан эпиграф из песни «Сыновья уходят в бой»:

Мы не успели, не успели, не успели оглянуться –
 А сыновья, а сыновья – уходят в бой... [2, I, с. 215]

В главке – разговор Сталина с сыном Яковом, который уходит на фронт: «Я тебя попросить могу. Чтобы ты понял – если что такое – в плен тебе нельзя» [1, с. 309]. Василий уже погиб в воздушном бою [1, с. 266–267]. Светлана отправляется санитаркой на фронт.

Для произведений В. Сержина характерно переосмысление строк Высоцкого в эпитафиях.

В романе В. Сержина «Крестовый поход восвояси» эпитафией к эпилогу являются строки:

И все же конец мой – еще не конец,
Мой конец – это чье-то начало [15, с. 411].

Герои должны вернуться туда, откуда они прибыли. Строки Высоцкого приобретают иной смысл: речь идет не о смерти героя, а о начале следующей истории.

В романе «Трехглавый орел» эпитафией к эпилогу выступает строка из песни «Спасите наши души»: «Уходим под воду в нейтральной воде» [14, с. 413]: герои ждут всплытия подводной камеры перехода, чтобы отправиться в свое время.

Интересным является использование в качестве эпитафий фрагментов из «Песни-сказки о нечисти».

Так, в романе В. Добрякова «Сумеречные миры» к одной из глав предпосланы строки:

В заповедных и дремучих
Страшных Муромских лесах
Всяка нечисть бродит тучей.
На проезжих сеет страх [5, с. 25].

Эпитафией соответствует реплика персонажа: «Насколько мне известно, Синий Лес – царство всевозможной нечисти, весьма жуткой и смертельно опасной» [5, с. 26].

В одной из глав романа «Фаза боя» герои преодолевают опасное пространство, населенное различными страшилищами – живыми и не очень; эпиграфом являются строки:

По причине попадали, без причины ли, –
Только всех их и видали – словно сгнули! [6, с. 236]

В романе В. Контровского «Мы вращаем Землю! Остановившие Зло» строки эпиграфа «В заколдованных болотах там кикиморы живут, // Защекочут до икоты и на дно уволочут» [13, с. 70] обыгрываются следующим образом: «Шли по ночам – леших с кикиморами не опасались (в конце концов, наша нечисть, родимая, русская), а вот с господством в воздухе немецкой авиации приходилось считаться» [там же].

В современной фантастике есть два редких случая, когда в произведении к каждой главе использованы эпиграфы из одного текста поэта. Во-первых, речь идет о романе П. Шумилова «Последний повелитель», в котором каждый из шести эпизодов снабжен эпиграфом из песни «Прерванный полет» (анализ этого явления представлен в статье [11]). Во-вторых, в романе И. В. Мерцалова «Я, Чудо-Юдо» эпиграфами ко всем главам являются фрагменты песни Высоцкого «Свой остров».

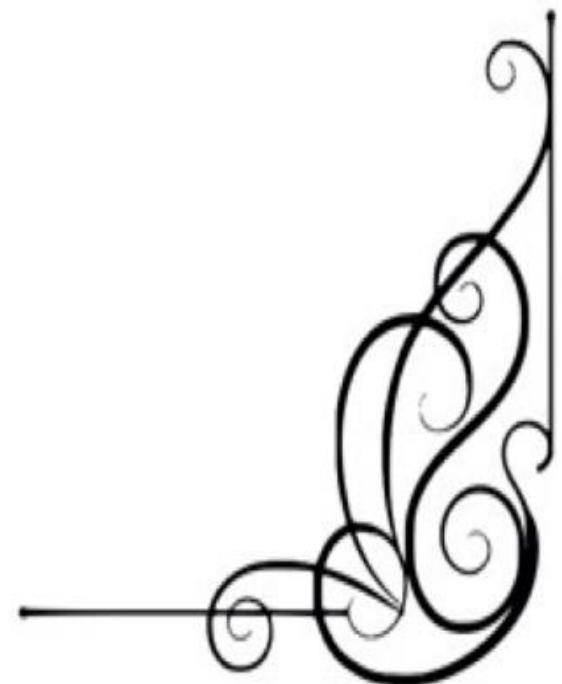
Список литературы

1. Буркатовский С. Вчера будет война. М.: Эксмо; Яуза, 2008. 448 с.
2. Высоцкий В. С. Сочинения в двух томах. Изд. 9-е, испр. Екатеринбург: изд. «У-Фактория», 1997. 544 с; 544 с.
3. Вязовский А., Гарик. Полная энциклопедия попаданцев в прошлое [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/o/odinokij_gawriil/popadanec20.shtml (дата обращения: 06.01.2025).
4. Добряков В. А. Сдвиг по фазе. М.: Эксмо, 2005. 544 с.
5. Добряков В. А. Сумеречные миры. М.: Эксмо, 2006. 544 с.
6. Добряков В. А. Фаза боя. М. Эксмо, 2010. 512 с.
7. Изотов В. П. Предварительные материалы к теме «Высоцкий и фантастика» // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века. Материалы третьей Международной научной конференции. Москва, 17–20 марта 2003 г. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2003. С. 433–436.
8. Изотов В. П. Высоцкий и фантастика: статистический аспект // В поисках Высоцкого. Пятигорск–Новосибирск: ПГУ. № 47 (октябрь). 2022. С. 52–56.

9. *Изотов В. П.* Эпиграфика из Высоцкого: «Прерванный полет» и «Последний повелитель» П. Р. Шумилова // В поисках Высоцкого. Пятигорск-Новосибирск: ПГУ, 2024. № 50 (апрель). С. 6–8.
10. *Изотов В. П.* Высоцкий и фантастика // Миры Андрея Крылова. Юбилейный сборник статей и материалов об авторской песне. М.: Булат, 2025. С. 118–127.
11. *Изотов В. П.* «Цитаты от всех напастей»: Высоцкий как объект цитирования в жанре альтернативной истории // Эпистола. Филологический журнал. 2025. Т. 5. Вып. 9. С. 115–124.
12. *Князев М.* Полный набор. Великая миссия [Электронный ресурс]. URL: <https://knizhnik.org/miloslav-knjazev/polnyj-nabor-velikaja-missija/18> (дата обращения: 18.04.2020).
13. *Контровский В.* Мы вращаем Землю! Остановившие Зло. М.: Яуза; Эксмо, 2009. 352 с.
14. *Свержин В. И.* Трехглавый орел. М.: АСТ, 2002. 413 с.
15. *Свержин В. И.* Крестовый поход восояси. М.: АСТ, 2002. 413 с.



Хроника научной жизни НГЛУ



**Международная научная онлайн-конференция
«Поэты-барды в контексте культуры XX–XXI вв.»
Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н. А. Добролюбова, 25–26 января 2025 г.**

**Международный научный онлайн-семинар
«Поэты-барды в контексте культуры XX–XXI вв.»
Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н. А. Добролюбова, 7–8 февраля 2026 г.**

Обзор выполнен в рамках проекта, поддержанного грантом Российского научного фонда № 25-28-01320, <https://rscf.ru/project/25-28-01320/>

Иницируя новую конференцию, сотрудники научно-исследовательской лаборатории «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации» (НГЛУ им. Н. А. Добролюбова) видели свою задачу в объединении усилий тех, кто изучает творчество поющих поэтов. Ориентиром для нас явилась плодотворная идея профессора Вл. И. Новикова, сформулированная им как «проект ОВГ» (Окуджава – Высоцкий – Галич). По его определению, исследование творчества бардов есть «комплексная и многоаспектная проблема, нуждающаяся в усилиях многих исследователей, требующая большой “соборной” работы». Триада «Окуджава – Высоцкий – Галич» выделяется из общего контекста авторской песни как важнейший объект исследований. В то же время и творчество этих «новых классиков» (Вл. И. Новиков, Н. А. Богомолов), рождавшееся в заочном диалоге с поэтами прошлого, в непосредственном общении с поющими и «традиционными» поэтами-современниками, требует осмысления с учетом разнообразных литературных, социокультурных, исторических контекстов.

Первую конференцию открыл легендарный Вл. А. Фрумкин – музыковед, выпускник Ленинградской консерватории, первый теоретик бардовской песни, авторитетнейший исследователь творчества классиков этого

жанра, близкий друг Булата Окуджавы, ныне живущий в США. Научному собранию была представлена новая редакция фильма «Откуда прилетел голубой шарик?», посвященного ранней песне Окуджавы.

Вл. И. Новиков (МГУ им. М. В. Ломоносова) в докладе «Антология авторской песни как научно-творческая проблема» проанализировал опыт, который должен быть учтен при осуществлении нового проекта: это рубрика «Антология авторской песни» в журнале «Русская речь» (1989–1991) и книжное издание «Авторская песня» в серии «Книга для учителя и ученика» издательства «Олимп» (1997–2002). Обосновывая структуру будущей итоговой антологии (ее хронологические параметры, состав авторов, порядок их размещения в книге и др.), докладчик исходил из идеи, что издание должно носить отчетливо литературный характер и адресоваться не «любителям авторской песни», а читателям поэзии в широком смысле слова. Поэтому ориентиром избрана концепция серии «Библиотека поэзии», разработанная в свое время Ю. Н. Тыняновым. Подчеркнуто, что подготовка такого издания требует отделить авторскую песню от смежных художественных явлений, прежде всего – от рок-поэзии, которая заслуживает отдельной антологии. Статья Вл. И. Новикова опубликована в журнале «Эпистола» (2025, т. 5, № 9).

Р. Ш. Абельская (Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина) в докладе «Границы жанра и жанровое своеобразие авторской песни» обратилась к проблеме, которая обсуждается несколько десятилетий, причем полемика далека от завершения (что подтвердила и реакция участников конференции). Поставив задачу рассмотреть авторскую песню «классического» периода (1960–70-х, отчасти 1980-х гг.) как особый жанр в системе поэтических жанров, Р. Ш. Абельская выделила следующие специфические черты: при имманентности песенного начала поэзия здесь доминирует над музыкой, однако ритм играет куда большую роль в смыслообразовании, чем это свойственно сугубо «книжной» поэзии; авторская песня вбирает признаки традиционных песенных и поэтических жанров, но необычным образом сочетает в новую целостность унаследованные элементы.

А. Е. Крылов (независимый исследователь, Москва) озаглавил свой доклад с нарочитой скромностью: «На пути к уточненной датировке песен

Окуджавы раннего периода. Предварительные выводы». В реальности крупнейший специалист в области текстологии авторской песни представил результаты масштабных разысканий, базирующихся на данных дневников и мемуаров современников Окуджавы, на обработке собранных магнитофонных записей 1958–1961 гг., доступных авторских рукописей и авторской машинописи, – результаты, которые в значительной степени меняют сложившиеся в науке представления о творческом пути барда. С текстом статьи А. Е. Крылова можно познакомиться в журнале «Эпистола» (2025, т. 5, № 9).

Н. А. Боброва (независимый исследователь, Москва) поделилась воспоминаниями об уникальном для позднесоветской эпохи событии: в 1979 г., когда предубежденность официальных инстанций против Окуджавы была чрезвычайно сильна, факультет журналистики МГУ допустил к защите дипломную работу мемуариста «Гуманистический аспект поэзии и прозы Булата Окуджавы».

Г. В. Кузовкин (Государственный мемориальный музей Булата Окуджавы в Переделкине, Москва) выступил с сообщением «Атрибут классика: цифровое собрание сочинений Булата Окуджавы», предложив свои соображения о путях подготовки академического собрания сочинений поэта, барда, исторического романиста.

К. В. Душенко (ИНИОН РАН, Москва) представил доклад «“Поручик Голицын” и Булат Окуджава», вызвавший особый интерес аудитории. Были рассмотрены обстоятельства создания песни в 1965 г. (автор – москвич Василий Моксяков), способы и контексты ее позднейшего бытования и, наконец, ее роль как индикатора перемен в сознании советского общества: начиная с 1960-х гг. нарастает ностальгия по русской / российской идентичности. К. В. Душенко показал, что на автора «Поручика...» повлияли дореволюционные романсы, пьеса Булгакова «Дни Турбиных» и арбатский цикл Окуджавы, а в позднесоветском культурном сознании утративший авторство «Поручик...» резонировал с такими окуджавскими песнями 1970–80-х гг., как «Батальное полотно», «Песенка о молодом гусаре», «Проводы юнкеров». Со своей стороны отметим, что ассимиляция «Поручика Голицына» массовой культурой, от которой творчество Окуджавы

предельно далеко, заостряет вечный вопрос поэтов о том, *как слово наше отзовется*.

С. В. Свиридов (Балтийский федеральный университет им. Иммануила Канта, Калининград), автор доклада «Пятая четверть пути. Мотив преемничества в сюжетном тезаурусе Владимира Высоцкого», охарактеризовал поэтический мир барда (лирический в своей основе) через устойчивый тип «истории» разнообразных персонажей: герой погибает либо теряет способность действовать, но его дело продолжает преемник. Показано, что сюжетная реализация преемничества прошла три этапа эволюции, соотносимые с той периодизацией поэтического творчества Высоцкого, которую в свое время предложил А. В. Кулагин.

Целая серия докладов была посвящена «крылатому» бытованию поэтического слова бардов в культуре рубежа столетий и первой четверти XXI в. Е. Н. Басовская (Российский государственный гуманитарный университет, Москва) в докладе «Уходящая натура: цитаты из песен Б. Ш. Окуджавы в современном медиатексте» осветила социокультурные обстоятельства, в которых окуджавские поэтические формулы очищаются от идеологических компонентов значения и эмоционального ореола, сохраняя исключительно «выразительность узнаваемости»; было отмечено, что зачастую связь между источником цитаты и журналистским материалом оказывается сугубо формальной. И. В. Шумкина (Самарский национальный исследовательский университет им. академика С. П. Королева) в докладе «Песни В. С. Высоцкого как источник цитат и крылатых выражений в современной газетно-публицистической речи» дала социокультурную и лингвопрагматическую характеристику цитат и крылатых выражений из песни «Утренняя гимнастика». В. П. Изотов (Орловский государственный университет им. И. С. Тургенева) в докладе «“Цитаты от всех напастей”: Владимир Высоцкий как объект цитирования в жанре альтернативной истории» систематизировал типы обращений к текстам барда, поставив вопрос о причинах пристрастия к его творчеству представителей конкретного жанра. Текст В. П. Изотова опубликован в журнале «Эпистола» (2025, т. 5, № 9).

Доклад А. В. Кулагина (Государственный социально-гуманитарный университет, Коломна Московской обл.) «Бард пишет для эстрады: опыт

Юрия Визбора» скорректировал устойчивое представление об авторской песне как принципиально несовместимой с песней эстрадной. В центре анализа – песня «Я вас люблю, столица» (на музыку Павла Аедоницкого), в которой черты эстрадной песни (нивелированность лирической эмоции, использование «общих мест») совмещаются с присущими оригинальному бардовскому творчеству Визбора мотивами дальних странствий, «трудных профессий», частной жизни горожанина. Та же тенденция выявлена и в других песнях Визбора, написанных для эстрады («Старый Арбат», «Три звезды»).

М. А. Александрова (Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова) в докладе «Актуализация пушкинского мифа в “Опыте ностальгии” Александра Галича» рассмотрела этот текст в ряду других максималистских высказываний барда об участии русского поэта. Было показано, что аллюзии к судьбе Пушкина в «Опыте ностальгии» передают идею недостижимости идеала; на идеальном фоне даже изгнание мыслится компромиссом – уклонением лирического героя от пути на Черную речку. Выявлено преломление и символическое разрешение этой коллизии в песне Галича «Когда я вернусь».

А. В. Марков (Специализированный учебно-научный центр им. А. Н. Колмогорова МГУ им. М. В. Ломоносова) в докладе «Дубинка или веревка: с чем отправиться в дальний путь (хармсовский интертекст в “Легенде о табаке” Александра Галича)» проследил творческую интерпретацию бардом поэзии Хармса (прежде всего стихотворения «Из дома вышел человек»), обусловленную идеей победы поэта над абсурдной жестокостью века.

В конференции приняли участие студенты НИУ «Высшая школа экономики» в Нижнем Новгороде с докладами: «Мотив пути в “оттепельном” творчестве Юрия Визбора» (А. Крокошева); «Сознание советского “маленького человека” и средства его выражения в песне Александра Галича “Леночка”» (А. Кузнецова); «Функция женского образа в песне Александра Галича “Письмо в семнадцатый век”» (М. Фадеева-Гомес); «“Пиратская лирическая” Булата Окуджавы как полемический ответ на “Бригантину” Павла Когана и Георгия Лепского» (П. Борисова); «Разрушение эзоповских конвенций в песне Булата Окуджавы “Дерзость,

или разговор перед боем»» (В. Кулешова); «Песня Булата Окуджавы “Солнышко сияет, музыка играет...” в социокультурном контексте позднесоветской эпохи» (Д. Басманова).

Завершением работы конференции стало выступление Т. В. Янковской, члена Общества русских литераторов Америки ОРЛИТА и Клуба писателей Нью-Йорка, чей доклад «Поэт бродячий. Жизнь и творчество Кати Яровой» представил песенное творчество, которое до сих пор недостаточно известно на родине в силу трагически раннего ухода барда. Рассказ биографа Кати Яровой и популяризатора ее наследия вполне убедил аудиторию, что *поэт бродячий* (таково образное самоопределение барда) – одна из интереснейших фигур среди деятелей авторской песни позднесоветской и перестроечной эпохи. Текст сообщения Т. В. Янковской опубликован в журнале «Эпистола» (2025, т. 5, № 9).

Вторая встреча исследователей творчества поэтов-бардов прошла в формате онлайн-семинара, что позволило уделить больше времени обсуждению докладов и дискуссии по вопросам, вызывающим общий интерес.

Научное собрание вновь открыл Вл. А. Фрумкин (независимый исследователь, США) своим фильмом-монологом «Вслушиваясь в Галича».

М. А. Александрова (НГЛУ им. Н. А. Добролюбова) в докладе «Пушкин и Блок в “александрийском мифе” Галича», опираясь на понятие автобиографического мифа в трактовке Д. М. Магомедовой и плодотворную идею Ю. В. Шатина о связи пушкинианы XX в. с автомифологией ее творцов, рассмотрела реализацию модели судьбы поэта, восходящей к пушкинскому мифу. Было показано, что установление символического родства между поэтами-тезками в цикле Галича «Александрийские песни» сформировало иерархическую структуру мифа. Анализ «Гусарской песни», «Цыганского романса», «Желания славы», «Опыта ностальгии» послужил обоснованию тезиса: константой «александрийского мифа» является лирическое переживание судьбы Пушкина в единстве с рефлексией о Блоке.

Участие в нашем научном собрании начинающих исследователей из НИУ «Высшая школа экономики» в Нижнем Новгороде становится

доброй традицией. Л. Барышникова, студентка магистратуры «Современные филологические практики: поэтика, интерпретация, комментарий», автор доклада «Актуализация фигуры римского классика в песне Александра Галича “Мы не хуже Горация”», продемонстрировала высокий профессиональный уровень, позволивший дать новое, во многом неожиданное, но убедительное прочтение программного текста барда. Особый интерес аудитории вызвал анализ приемов, освещающих внутренний конфликт поэта, который в середине 1960-х гг. был причастен сразу к двум сферам – конформистской и нонконформистской; именно этот парадокс олицетворяет собой Гораций как избранный Галичем исторический двойник.

В. П. Изотов (Орловский государственный университет им. И. С. Тургенева) в докладе «Творчество Высоцкого как объект эпитафирования в жанре альтернативной истории» продолжил разработку материала, предназначенного для каталога «Высоцкий и фантастика».

Интертекстуальному потенциалу творчества бардов был посвящен и доклад И. В. Шумкиной (Самарский национальный исследовательский университет им. академика С. П. Королева) «Авторская песня как источник цитат и крылатых выражений в современной прессе (на примере песни “Бригантина” Г. Лепского и П. Когана)». Материалом для исследования послужили газетно-журнальные публикации на общественно-политические темы с фрагментами песни «Бригантина». Была дана социокультурная и лингвистическая характеристика цитат, рассмотрены их семантические, стилистические и структурные трансформации в журналистских текстах. Показано, каким интерпретациям подвергаются сегодня идеологемы, значимые для поколения П. Когана и для шестидесятников, чья исполнительская практика сделала песню популярной. Углублены представления о бардовской песне как источнике логоэпистем и прецедентных феноменов в современной языковой практике.

С. С. Бойко (Российский государственный гуманитарный университет, Москва) в докладе «Нравописание в лирике Владимира Высоцкого и Булата Окуджавы» основала свои сопоставительные наблюдения на окуджавской триаде «Зависть, ненависть и вражда...», проследив формы репрезентации соответствующих черт общественных нравов у двух бардов.

С. В. Свиридов (Балтийский федеральный университет им. Иммануила Канта, Калининград) в докладе «“За строфами всегда идет строфа”»: стих и композиция “Баллад Мак-Кинли” Владимира Высоцкого» предложил тонкий стиховедческий анализ большого песенного цикла, который предназначался для фильма Михаила Швейцера «Бегство мистера Мак-Кинли», но был минимально использован режиссером, вынужденным уступить предубежденному Леониду Леонову. Песни, написанные от лица персонажа – Билла Сегера, оказываются «дважды ролевыми»: ведь «американский певец», сам периодически меняющий роли, выступает носителем остроящего взгляда на мир. Как показал докладчик, смелые эксперименты со строфой, стиховая виртуозность, формальная изобретательность, граничащая подчас с трюком, не была для Высоцкого самоценной: это средство построения образа поэта, полностью свободного от гнета социальной и политической необходимости.

О. Ю. Казмирчук (Московский городской педагогический университет) представила доклад «Стихотворения и песни Владимира Высоцкого, адресованные Марине Влади: метапоэтический аспект (обращение к литературной традиции)», где показала, что в текстах, написанных в первые годы знакомства поэта и актрисы, важную роль играют размышления лирического героя о собственном творчестве. Возлюбленная ассоциируется с Музой, соотносится с героинями Пушкина, Блока, Мандельштама, а сам влюбленный готов вступить в спор с великими предшественниками.

А. Е. Крылов (независимый исследователь, Москва) в докладе «Загадка песни “Марья Петровна идет за селедочкой...”» скрупулезно реконструировал историю создания и бытования песни, которая долгое время приписывалась одному автору – Булату Окуджаве. Изложены причины мифификации, которую Окуджава, сочинивший музыку, поддерживал по просьбе своего друга Серго Ломинадзе, написавшего большую часть текста. Установив соавторский характер стихов, А. Е. Крылов показал закономерность репутации песни как окуджавской.

А. В. Кулагин (Государственный социально-гуманитарный университет, Коломна Московской обл.) в докладе «Песня Юрия Визбора “Грибы” и жанровая память баллады» обратился к произведению, до сих пор не привлекавшему внимание исследователей. Прослежено, как связь с традицией

реализуется в балладных мотивах тумана, обнаруженных останков воинов, раскрывающегося гроба, их (воинов) символического воскрешения для нового боя. Показано, что память классического литературного жанра преломляется через более близкую Визбору песенно-поэтическую культуру – «Ошибку» Галича, «За белым металлом» Городницкого, а также «Гренаду» Светлова, многократно положенную на музыку. Характерная для творчества Визбора дорожно-походная ситуация придает трагической теме «приземленный», житейский характер.

К. В. Душенко (ИНИОН РАН, Москва), сделавший доклад «Об источниках двух “белогвардейских” романсов: “Синее небо России” (версия Юрия Борисова) и “Институтка” (репертуар Владимира Высоцкого)», колоритно описал парадоксы, которыми полна история пополнения и бытования песенной «белогвардейщины» и «эмигрантщины», сочинявшейся главным образом в СССР.

Н. Няголова (Великотырновский университет им. Святых Кирилла и Мефодия, Болгария) в докладе «Рецепция творчества советских бардов болгарской интеллигенцией 70-х годов XX века (на материале фильма “Наша другая возможная жизнь”»)» реконструировала идейно-поведенческую стратегию, запечатленную в фильме режиссера Румыны Петковой. В данной стратегии жизнь и творчество советских бардов занимают значимое место и подвергаются специфической мифологизации. Фильм, снятый в 2004 г., демонстрирует развертывание субкультурного кода, характерного для эпохи болгарского позднего социализма. Большинство элементов этого субкода проявляются через поэтическое – цитаты, аллюзии и перифразы, литературную мифологию, антропонимы и топонимы. Их функционирование в тексте формирует целый понятийно-образный лексикон, своеобразный язык, который включает в себя ряд артефактов – фотопортреты бардов, их песни.

Опыт проведения двух тематических научных собраний позволяет надеяться, что такие встречи станут регулярными.

*М. А. Александрова
Н. Р. Ладухина*

Сведения об авторах

Дуцева Алина Игоревна – магистрант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики – Нижний Новгород». E-mail: alinka.igorevna345@gmail.com.

Душенко Константин Васильевич – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Отдела культурологии, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук. E-mail: kdushenko@nlm.ru.

Изотов Владимир Петрович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой журналистики и связей с общественностью, Орловский государственный университет им. И. С. Тургенева. E-mail: vpizotov@yandex.ru.

Крылов Андрей Евгеньевич – независимый исследователь, член Союза российских писателей. E-mail: ae_krylov@mail.ru.

Кулагин Анатолий Валентинович – доктор филологических наук, профессор, Государственный социально-гуманитарный университет (Коломна Московской обл.). E-mail: kula-mariya@yandex.ru.

Токмина Анастасия Игоревна – магистрант, Российский государственный гуманитарный университет. E-mail: a.tokmina2003@gmail.com.

Ушакова Ольга Михайловна – доктор филологических наук, доцент, независимый исследователь (Ялutorовск). E-mail: olmiva@yandex.ru.

Фрейман Полина Яковлевна – магистрант, Российский университет дружбы народов им. П. Лумумбы. E-mail: freimanpolina@yandex.ru.

Baghaei-Abchooyeh Hadi – PhD, Postgraduate Research Supervisor (Humanities & Education), University of Wales Trinity Saint David (the UK). E-mail: h.babchooyeh@uwtsd.ac.uk.

Feignier Olivier – independent researcher, President of the French Byron society. E-mail: olivierfeignier@yahoo.fr.

Gross Jonathan – PhD, Professor of English, the Department of English, DePaul University (USA). E-mail: jgross@depaul.edu.

Kelsall Malcolm – Professor Emeritus of the Cardiff University (the UK). E-mail: malcolm.kelsall@btinternet.com.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н. А. Добролюбова»

Эпистола

Филологический журнал

2026. Том 6. Выпуск 11

Редакторы:

Н. С. Чистякова
В. М. Цымбалова

Верстка:

Л. В. Медведева

Дата выхода в свет 25.05.2026. Формат 60x90 1/16

Печ. л. 11,25. Тираж 100 экз.

Свободная цена. Заказ 11939

Адрес издателя, редакции и типографии:

603155 г. Нижний Новгород, ул. Минина, д. 31а

Отпечатано в издательском центре НГЛУ

Подписной индекс в электронном каталоге Почта России: ПС721