

НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 1 (2018)

*Специальный конференц-выпуск
«Искусство и культура Испании:
классика и современность»*

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

№ 1 (2018)

*Special Issue “Spanish Art and Culture:
Classics and Modernity”*



Санкт-Петербург, 2018

УДК 7.061
ББК 85.03
Н 72

Редакционная коллегия:

И. А. Шик (гл. редактор), Н. В. Щетинина (канд. искусств., редактор переводов), А. В. Рыков (д-р филос. наук, канд. искусств., доцент), А. В. Морозова (канд. искусств., доцент), А. А. Дмитриева (д-р искусств., доцент), Ю. П. Волчок (канд. архитектуры, профессор, академик), С. М. Грачева (д-р искусств., профессор), А. С. Ярмош (канд. искусств.), Г. Н. Габриэль (канд. искусств., доцент), Н. В. Щетинина (канд. искусств.), О. В. Субботина (канд. искусств.)

Editorial Board:

I. A. Shik (Editor-in-Chief), N.V. Shchetinina (PhD, Translation Editor), A.V. Rykov (Full Doctor, Associate Professor), A.V. Morozova (PhD, Associate Professor), A.A. Dmitrieva (Full Doctor, Associate Professor), Yu. P. Volchok (PhD, Professor), S.M. Gracheva (Full Doctor, Professor), A. S. Yarmosh (PhD), G.N. Gabriel (PhD, Associate Professor), N.V. Shchetinina (PhD), O.V. Subbotina (PhD)

Редакционная коллегия выпуска 01(2018):

И. А. Шик (гл. редактор), А. В. Рыков (д-р филос. наук, доцент), А. В. Морозова (канд. искусств., доцент), Ю. А. Шашков (канд. ист. наук, доцент), А. А. Петрова (канд. ист. наук, доцент), О. А. Светлакова (канд. филол. наук, доцент)

Editorial Board of issue 01 (2018):

I. A. Shik (Editor-in-Chief), A.V. Rykov (Full Doctor, Associate Professor), A. V. Morozova (PhD, Associate Professor), Yu.A. Shashkov (PhD, Associate Professor), A. A. Petrova (PhD, Associate Professor), O.A. Svetlakova (PhD, Associate Professor)

Специальный конференц-выпуск журнала «Новое искусствознание» посвящен проблемам исследования искусства и культуры Испании. В номер вошли статьи отечественных специалистов в области исследования испанского искусства, культуры, литературы и языка, подготовленные по материалам докладов на научной конференции «Искусство и культура Испании: классика и современность» (Санкт-Петербург, Arts Square Gallery, 17 апреля 2018 г.).

A special conference issue of the journal "New Art Studies" is devoted to the problems of the study of art and culture in Spain. The number included articles of Russian specialists in the field of research of Spanish art, culture, literature and language, prepared on the basis of the reports at the scientific conference "Art and Culture of Spain: Classics and Modernity" (St. Petersburg, Arts Square Gallery, April 17, 2018).

Новое искусствознание. 2018. №1. спб.: Фонд «Новое искусствознание». 104 с.
New Art Studies. 2018. № 1. Saint-Petersburg: "New Art Studies" Foundation. 104 p.

Контакты

Шик Ида Александровна
Гл. редактор фонда «Новое искусствознание»
www.newartstudies.ru
fond@newartstudies.ru

Contacts

Shik Ida Aleksandrovna
Chief editor of the New Art Studies Foundation
www.newartstudies.ru
fond@newartstudies.ru

© Авторы статей
© Фонд «Новое искусствознание»

В оформлении обложки использована работа:

Сальвадор Дали, Гретхен, серия «Фауст», еа, 1968/69, гравюра на металле, акварель, металлическая пудра.
Из собрания галереи современного искусства «Арт Холдинг Татьяны Никитиной».

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

| | | | |
|--|-----|---|-----|
| От редакции | 6 | Editorial Board | 6 |
| Искусство Испании | | Art of Spain | |
| М. В. Зеликов. Иберский мир: начало искусства Испании | 8 | M. V. Zelikov. The Iberian World: The Origins Of Spanish Art | 8 |
| М. М. Прохорцова. Формирование испанского ретабло | 13 | M. M. Prokhortsova. The Development of Spanish Retable | 13 |
| А. В. Морозова. Модификация иконографии римского воина в испанском искусстве эпохи Возрождения (в изображениях на христианские сюжеты) | 19 | A. V. Morozova. Modifications of the Iconography of Roman Warrior in the Spanish Renaissance Art (in Representations of Christian Storylines) | 19 |
| М. А. Костыря. Пейзажи Клода Лоррена и Никола Пуссена во дворце Буэн Ретиро | 24 | M. A. Kostyria. Landscapes by Claude Lorrain and Nicolas Poussin for the Buen Retiro Palace | 24 |
| В. З. Бун. Испанский придворный портрет и французские портретисты во второй половине XVII – первой половине XVIII века | 29 | V. Z. Bun. The Spanish Court Portrait and the French Painters in the Second Half of the 17th Century — the First Half of the 18th Century | 29 |
| Г. В. Томирдиаро. Неизвестный испанский художник натюрморта Луис Мелендес (1716–1780) | 35 | G. V. Tomirdiario. Unknown Spanish Still Life Artist Luis Melendez (1716–1780) | 35 |
| И.М. Сони́на. Социально-бытовой жанр испанской контемпоральной живописи XIX – XX веков | 40 | I. M. Sonina. Social Genre in Spanish “Contemporary Painting” of the 19th – 20th centuries | 40 |
| А. С. Парфеникова. «Венера в мехах»: цитирование античного культурного кода в графике Сальвадора Дали | 45 | A. S. Parfenikova. “Venus in Furs”: Citation of Ancient Culture Code in Graphic Artworks by Salvador Dali | 45 |
| И. А. Шик. «Сюрреальная анатомия» Анхелы Бурон | 51 | I. A. Shik. Ángela Burón’s “Surreal Anatomy” | 51 |
| Литература Испании | | Literature of Spain | |
| И. А. Шалудько. Виртуозным пером о легчайшей кисти: Об эпитафии Эль Греко, сочиненной Гонгорой | 56 | I. A. Shaludko. With a Masterly Pen about the Artful Brush: On the Epitaph of El Greco by Góngora | 56 |
| О. А. Светлакова. Сервантес как стихотворец и драматург: тайное родство классицизма и барокко | 59 | O. A. Svetlakova. Cervantes as a Poet and Dramatist: the Hidden Unity of Baroque and Classicist Aesthetics | 59 |
| О. Ю. Максимова. Барочный прием «роль-в-роли» в драматургии Сервантеса как явление метатеатральности | 62 | O. Yu. Maksimova. Baroque Technique “Role Within a Role” in Cervantes’ Dramatic Art as a Phenomenon of the Metatheatricity | 62 |
| К. С. Корконосенко. Переводы и переложения басен Томаса де Ириарте: Опыт атрибуции | 67 | K. S. Korkonosenko. Translations and Versions of Thomas de Iriarte’s Fables: Essay on Attribution | 67 |
| Е. С. Зернова. Русские мотивы в галисийской литературе | 72 | E. S. Zernova. Russian Themes in Galician Literature | 72 |
| Язык и культура Испании | | Spanish Language and Culture | |
| Н. Г. Мед. Лингвокультурологический потенциал испанских фразеологизмов | 79 | N. G. Med. Linguo-Cultural Potential of Spanish Phraseological Units | 79 |
| А. М. Кондратьева. Отражение смеховой культуры в испанских паремиях | 84 | A. M. Kondrateva. Reflexion of the Culture of Humour in Spanish Paremiias | 84 |
| К. В. Якушкина. Креолизованный текст как коммуникативно значимый феномен в испаноязычной культуре. | 88 | K. V. Iakushkina. “Creolized text” as a Meaningful Communication Phenomenon in Hispanic Culture | 88 |
| К. А. Соколова. Красное и черное в культуре Испании | 98 | K. A. Sokolova. Red and Black in Spanish Culture | 98 |
| О. К. Войку. Приметы и предрассудки в культуре Испании: вторник – день тяжелый, сглаз и ингиалиус | 101 | O. K. Voiku. Omens and Superstitions in the Culture of Spain: Tuesday as a Hard Day, the Evil Eye and Ingalius | 101 |

**Научно-теоретический журнал
«Новое искусствознание» издается в рамках деятельности
фонда содействия развитию науки, образования и искусства
«Новое искусствознание»**

Тематика издания

Журнал публикует научные статьи, посвященные исследованию проблем теории и истории отечественного и зарубежного искусства, обзоры выставок и рецензии на академические издания, переводы теоретических текстов по искусству (манифестов, статей, отрывков из книг) и работ известных иностранных специалистов. В специальных тематических конференц-выпусках возможна публикация статей из смежных областей гуманитарной науки (филология, культурология, философия).

Основной целью журнала является развитие творческого диалога отечественных и зарубежных исследователей-искусствоведов. Особое внимание уделяется поддержке публикационной активности молодых специалистов.

Периодичность выхода журнала — 4 раза в год.

Плата за публикацию не взимается.

Редакционная этика издания

В своей работе журнал «Новое искусствознание» придерживается норм законодательства РФ в области авторского права, Кодекса поведения для издателя журнала (Code of Conduct for Journal Publishers), разработанного Комитетом по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), принципов, изложенных в Декларации Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ).

Редакция журнала «Новое искусствознание» руководствуется в своей деятельности принципами научности, объективности, профессионализма и беспристрастности. Взаимодействие редакции издания с авторами основывается на принципах справедливости, вежливости, объективности, честности и прозрачности. Все поступающие в редакцию материалы проходят проверку на предмет отсутствия некорректных заимствований.

Порядок рассмотрения и рецензирования статей

Все присылаемые в редакцию материалы подлежат научному рецензированию. Рецензирование осуществляется членами редакционной коллегии или привлекаемыми учеными, имеющими ученые степени доктора или кандидата наук (или эквивалентные им зарубежные ученые степени), которые являются специалистами в области, наиболее близкой тематике рассматриваемых материалов.

The scientific journal

“New Art Studies” is published by the foundation for the promotion of science, education and art “New Art Studies”.

Subject matter of journal

The journal publishes scientific papers devoted to the questions of theory and history of Russian and world art, reviews of exhibitions and academic publications, translations of theoretical art-related texts (manifestos, articles, excerpts from books) and works by famous foreign experts. In special thematic conference-issues the articles from related areas of the humanities (philology, cultural studies, philosophy) can be published.

The main purpose of the journal is to develop a creative dialogue of Russian and foreign researchers and art historians. Special support is given to young specialists.

The frequency of publication of the journal is 4 times per year.

The publishing in journal is free of charge.

Editorial ethics of the journal

The “New Art Studies” journal adheres to the norms of the Russian copyright law, the Code of Conduct for Journal Publishers, developed by the Committee on Publication Ethics (COPE) and the principles set forth in the Declaration of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP).

In their work the editors of the “New Art Studies” journal are guided by the principles of scientific rigor, objectivity, professionalism and impartiality. The interaction of the editors with the authors is based on the principles of justice, courtesy, objectivity, honesty and clarity. All incoming authors’ materials are checked for the absence of incorrect borrowing.

The order of consideration and review of articles

The members of the editorial board or the third-party scientists review all the authors’ materials. They have academic degrees of Full Doctor (Dr. habil.) or PhD and are specialists in the field closest to the subject matter of the materials in question.

ОТ РЕДАКЦИИ

Испанская культура и искусство являются объектом устойчивого интереса современной российской гуманитарной науки. Ежегодно проводятся конференции по испанистике, в которых значительное внимание уделяется вопросам изучения испанского культурного наследия. Конференция «Искусство и культура Испании: классика и современность», организованная Фондом содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание» при поддержке Arts Square Gallery (17 апреля 2018 г., Санкт-Петербург, Arts Square Gallery), объединила ведущих отечественных специалистов и молодых исследователей испанской культуры, искусства, литературы, языка. Специальный конференц-выпуск научного рецензируемого журнала «Новое искусствознание», подготовленный по материалам конференции, раскрывает широкий спектр актуальных проблем исследования испанского культурного наследия.

В разделе «Искусство Испании: классика и современность» представлены статьи по испанскому искусству от древности до современности. В публикации М. В. Зеликова «Иберский мир: начало искусства Испании» показана специфика искусства иберов на материале ювелирных изделий, керамики, скульптуры и мозаики. Статья М. М. Прохорцовой «Формирование испанского ретабло» исследует различные типы декорации алтарного пространства эпохи романики и готики (фрески конхи абсиды и алтарной стены, антепендиумы (фронталы), надпрестольные кивории и балдахины, реликварии и кресты), предшествовавшие появлению ретабло, и выявляет, как композиционное и иконографическое решение каждого из них находит дальнейшее отражение в ретабло. В статье А. В. Морозовой «Модификация иконографии римского воина в испанском искусстве эпохи Возрождения (в изображениях на христианские сюжеты)» показана эволюция интерпретации образа римского воина в искусстве Испании XVI в. и выявлена ее связь с культурно-историческим контекстом эпохи.

Статья М. А. Костыри «Пейзажи Клода Лоррена и Никола Пуссена во дворце Буэн Ретиро» исследует произведения французских художников К. Лоррена и Н. Пуссена, созданные для испанского дворца Буэн Ретиро и выявляет их иконографические источники. Статья В. З. Бун «Испанский придворный портрет и французские портретисты во второй половине XVII — первой половине XVIII века» предлагает переосмыслить роль французских портретистов (Тигер, Куртийо, Риго, Уассе, Ранк, Ван Лоо), работавших при испанском дворе, в развитии портретного жанра в искусстве Испании Нового времени; автор подчеркивает, что портретный жанр в испанской живописи рассматриваемого периода представлял собой результат сложного, комплексного взаимодействия двух художественных школ — испанской и французской.

Статья Г. В. Томирдиаро «Неизвестный испанский художник натюрморта Луис Мелендес (1716–1780)» знакомит отечественных исследователей с фактами биографии художника и выявляет специфику его творчества в рамках жанра натюрморта в искусстве Нового времени. Искусству Испании XIX–XXI вв. посвящены статьи И. М. Сониной и И. А. Шик. Статья И. М. Сониной «Социально-бытовой жанр испанской контемпоральной живописи XIX–XX веков» анализирует специфику и выявляет эволюцию социально-бытового жанра в испанском искусстве, давая характеристику творчеству его ведущих представителей. Статья Шик И. А. «Сюрреальная анатомия Анхелы Бурон» исследует концептуальную специфику работ современной испанской фотохудожницы в контексте традиций исторического сюрреализма и цифрового фотоискусства начала XXI в.

Раздел «Литература Испании» посвящен анализу проблем испанской литературы XVII–XIX вв. Статья И. А. Шалудько «“Виртуозным пером о легчайшей кисти”»: Об эпитафии Эль Греко, сочиненной Гонгорой» посвящена анализу известного сонета Гонгоры, являющегося эпитафией крупнейшему испанскому художнику Эль Греко, в которой

поэт, по мнению исследователя, стремится акцентировать роль современного искусства и подчеркнуть непрерывность культурного процесса.

Творческому наследию гения испанской литературы Сервантеса посвящены статьи О. А. Светлаковой и О. Ю. Максимовой. В статье «Сервантес как стихотворец и драматург: тайное родство классицизма и барокко» О. А. Светлакова выявляет взаимосвязь драматургического и поэтического наследия Сервантеса с классической традицией, подчеркивая сложный, комплексный характер взаимодействия барочной и классической эстетики в творчестве мастера. Статья О. Ю. Максимовой «Барочный прием “роль-в-роли” в драматургии Сервантеса как явление метатеатральности» исследует специфику пьес автора «Дон Кихота» из сборника «Восемь комедий и восемь интермедий», акцентируя внимание на использовании Сервантесом приемов «роли-в-роли» и «пьесы-в-пьесе» в контексте ключевой для эстетики барокко концепции «мир – театр». Проблемы художественного перевода отражены в статьях К. С. Корконосенко и Е. С. Зерновой. В статье К. С. Корконосенко «Переводы и переложения басен Томаса де Ириарте: опыт атрибуции» исследуется история знакомства русского читателя с творчеством испанского баснописца в XVIII — начале XXI вв. Статья Е. С. Зерновой «Русские мотивы в галисийской литературе» выявляет специфику рецепции образа М. Ю. Лермонтова в произведении Росалии де Кастро «Кабальеро в синих сапогах» и оригинальных переводов стихотворения Н. А. Некрасова «Забывтая деревня» Рамоном Кабанильясом и Антонио Бальбина де Ункером.

Раздел «Язык и культура Испании» анализирует проблемы испанского культурно-лингвистического дискурса. Статья Н. Г. Мед «Лингвокультурологический потенциал испанских фразеологизмов» выявляет лингвистические

и национально-культурные особенности испанских фразеологизмов. В статье А. М. Кондратьевой «Отражение смеховой культуры в испанских поговорках» анализируются испанские веллеризмы и диалогизмы, исследуются ситуации их употребления и способы достижения комического эффекта и подчеркивается их развлекательная функция. Статья К. В. Якушкиной «Креолизованный текст как коммуникативно значимый феномен в испаноязычной культуре» проводит междисциплинарный анализ специфики креолизованных текстов в современной испаноязычной культуре. В статье К. А. Соколовой «Красное и черное в культуре Испании» исследуются особенности семантики красного и черного цветов в испанском языке, культуре, искусстве. Статья О. К. Войку «Приметы и предрассудки в культуре Испании: вторник — день тяжелый, сглаз и ингалиус» рассматривает роль примет и предрассудков в испанской культуре, их отражение в языке и культурных традициях испанцев.

От лица Фонда содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание» я хочу выразить благодарность авторам статей, редакционной коллегии, рецензентам за продуктивное научное и творческое сотрудничество при подготовке специального конференц-выпуска «Искусство и культура Испании: классика и современность» журнала «Новое искусствознание».

С уважением,
искусствовед, мл. научный сотрудник
Государственного Эрмитажа,
гл. редактор фонда «Новое искусствознание»
Шик Ида Александровна.

УДК 903.01/09

Зеликов Михаил Викторович, доктор филологических наук, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб. 7–9. 199034. zelikovmv@yahoo.com

Zélikov, Mikhail Victorovich, Full Doctor in Linguistics, professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. zelikovmv@yahoo.com

ИБЕРСКИЙ МИР: НАЧАЛО ИСКУССТВА ИСПАНИИ

THE IBERIAN WORLD: THE ORIGINS OF SPANISH ART

Аннотация. В статье рассматриваются составляющие иберского искусства как существенного компонента формирования древнейшей культуры Пиренейского полуострова, составившей значительный фрагмент искусства доримской Испании. Образцы ювелирных изделий, керамики, скульптуры и мозаики восточного (иберского) региона полуострова, указывая на преемственность из Восточного Средиземноморья, также содержат оригинальные черты, получившие развитие в социуме дороманских автохтонов. Одной из самых значительных составляющих духовной культуры иберов являются скульптурные изображения женских божеств, свидетельствующие о распространении на Пиренейском полуострове восходящего к донеолитическим истокам культа Великой Матери (GRAN DEA), позволяющих судить о погребальном характере местной скульптуры как о важной знаковой разновидности всего иберского искусства.

Ключевые слова: искусство; культура; ювелирные изделия; керамика; скульптура; рельефы; мозаика.

Abstract. The objective of the study was to explore the elements of Iberian art as an essential component of the ancient culture of the Iberian Peninsula, which formed a significant part of art of the pre-Roman Spain. Samples of jewelry, ceramics, sculptures and mosaics of the Eastern (Iberian) Peninsula region reveal the connection with the Eastern Mediterranean. They also contain original features developed in the society of pre-Roman autochthons. The most significant components of spiritual culture of the Iberians were sculptural images of female deities. On the Iberian Peninsula they indicated the spread of the Great Mother (GRAN DEA) cult ascending to the Pre-Neolithic origins. It shows funeral character of the local sculpture which is an important and significant trait of Iberian art.

Keywords: art; culture; jewelry; ceramics; sculpture; reliefs; mosaic.

Значительный фрагмент иберской культуры, формировавшейся в период II–I тысячелетий до н.э. и лежащей в генезисе всей культуры Пиренейского полуострова и, в частности, Испании, составляют замечательные образцы искусства, представленные 1) украшениями из железа, бронзы и драгоценных металлов, 2) предметами расписной керамики, 3) предметами бронзовой и каменной скульптуры, 4) рисуночными изображениями на камне (рельефы), 5) мозаиками.

Вопрос о происхождении иберского искусства и, таким образом, важнейшей составляющей генезиса всего искусства Испании, дебатировался с начала XX в. В это время развивается тезис о его исключительно греческом (с микенскими корнями) происхождении (П. Пари, Р. Мелида и их последователи). Позже появляется «африканская» теория А. Шультена, которая в настоящее время (в отличие от греческой) решительно отвергается. Главенствующим является положение о внутренней эволюции иберского искусства, испытывавшего внешние влияния как неидноевропейских, так и индоевропейских народов. Фундаментальную роль при этом, по мнению М. Санта Олальи, играли греческие и карфагенские влияния. М. Альмагро Баш, помимо греческого влияния, отмечает также и предшествующее ему таргессийское.

Исследования иберского искусства осуществляются ещё в последней четверти XIX в. Одним из первых на него, как на материальную составляющую культуры Испании, обратил внимание каталанский историк и археолог Л. Перикот, осветивший его отдельные аспекты в третьем томе «История искусства в Древности». Наиболее существенный вклад в изучение вопроса внесли многочисленные работы А. Гарсия и Бельидо [25; 26 и др.]. Истоками искусства валенсийского

ареала, составляющего собственно этнолингвистическое ядро формирования иберского мира (Món Ibèric) занимался Д. Флетчер Валльс [23]. В отечественной иберистике после А. В. Мишулина проблематика иберского искусства разрабатывается в статьях В. И. Козловской [2; 3]. Специальные обобщающие монографии по вопросу принадлежат М. Тарраделю [48], А. Бланко Фрейхейро [15; 16]. Проблемы иберского искусства рассматривались на заседаниях специальных конгрессов и коллоквиумов, посвящённых иберской культуре [43; 44; 17; 18; 29; 35; 36; 14 и др.].

Одним из показателей высокого уровня, достигнутого иберскими ремесленниками в области обработки металлов, является ювелирное производство — диадемы, ожерелья, браслеты, фибулы и другие предметы, обнаруженные главным образом в местах захоронений — некрополях.

Одной из самых известных находок середины XX в. является клад, найденный при раскопках в Эль Карамболо (Нижняя Андалусия), содержащий изделия из золота [31]. Золотые предметы обнаружены в раскопанном в конце XX в. захоронении из Коимбра дель Барранко (Мурсия) [24].

Как давно отметил А. В. Мишулин, особое место в арсенале иберских украшений занимают застёжки на одежде — фибулы [6, с. 133–134]. По мнению М. Альмагро Горбеа, отличительной чертой серебряных фибул как компонента престижного отличия одежды местной аристократии, найденных в зоне расселения иберского племени оретанов, являлись изображения лошадей и относящихся к элите иберского социума всадников (*heros equitans*), к которым, возможно, восходит образ национального эпического героя-воителя Диего Лаинеса-Сиды [9]. Он считает, что коннотации, связанные с этим декором, присутствующим также на иберских монетах, не имеют никакого отношения к римской

идеологии. Несмотря на позднюю датировку, их появление нельзя объяснять как следствие романизации: они отражают социо-идеологические особенности автохтонов [10, р. 46]. О фибулах и кольцах как о знаках отличия иберских всадников писал ещё Тит Ливий (27.19.1; 39.31).

Как отметил в середине XX в. каталанский археолог М. Альмагро Баш, «иберская керамика занимает особое место среди европейских образцов по разнообразию форм, оригинальности декора и высокому техническому мастерству изготовления» [7, р. 119]. Авторы хроникального обзора истории и археологии «Мира иберов» О. Орн и П. Море выделяют две основные разновидности иберской керамики: 1) бытовая, включая амфоры и 2) расписная. Изучение первой предполагает выявление типологии, второй — вопросы иконографии и стилистики [28, р. 190].

В исследованиях второй половины XX в. ареал распространения иберской керамики подразделяется на пять регионов:

1) Андалусийский, представленный древнейшими предметами «протоиберского» периода (финикийско-кипрская и ионийская керамика VII–VI вв.), как основа развития местной, собственно иберской керамики;

2) Юго-восточный, с двумя главными центрами в Эльче и Арчене [32; 49; 50 и др.];

3) Регион Оливь-Лирии (пров. Валенсия), представленный, главным образом, вазами из Лирии, на которых изображены сцены охоты, военных действий и танцы (так называемый «нарративный» стиль). Самым известным памятником этого региона является ваза, найденная при раскопках на Холме Сан Мигель де Лирия (середина 30 гг. XX в.). Сцена морского боя на ней сопровождается надписью, выполненной восточной разновидностью иберского письма (силлабария) [11, р. 68; 70; 39 и др.];

4) Регион Асайлы (Южный Арагон). Датруется IV в. до н.э. Отмечается, что появление этой керамики (вазы с преобладающим изображением животных в обрамлении растительного и геометрического орнамента, не имеющие аналогов в других регионах) имело место на территории кельтского (галльско-кельтского) субстрата, т.е. в маргинальной зоне Эльче-Арчене и Лирии-Оливь. О памятниках этого региона [46; 21 и др.];

5) Северо-восточный (Каталония), обнаруживающий ближайшее сходство с предметами из Эльче-Арчене, характеризующиеся динамизмом сцен, изображающих охоту [45, р. 93].

Памятники иберской скульптуры выполнены из бронзы (преимущественно небольшие вотивные фигурки мужчин и женщин) и из камня (преимущественно из местного песчаника), представляющие людей и животных.

Наиболее известным памятником антропоморфной скульптуры является так называемая Дама из Эльче — своеобразный символ всей иберской материальной культуры, известной уже в конце XIX столетия, открытый в местечке Алькудия дель Эльче в 1897 г. По мнению исследователей, бюст дамы является лишь фрагментом памятника сидящей женщины в натуральную величину, поставленный на месте её захоронения, и шедевром из греко-пунической среды иберского искусства V века до н.э. См. также [51].

Среди многочисленных скульптур из Серро де лос Сантос (Монтеалегре-дель-Кастильо, Альбасете), датированных IV в. до н.э., особенно выделяется другая женская скульптура стоящей в полный рост женщины, которая держит обеими руками вотивную чашу («La gran Dama Oferente»), часто сопоставлявшаяся с Афиной из Храма Эгины (V в. до н.э.), что не совпадает с её современной датировкой [45, р. 86].

Одним из самых заметных событий археологической деятельности, имевшей место в иберском ареале во второй половине XX в., стала находка в 1971 г. сидящей женской

фигуры, получившей название «Дама из Басы» («Dama de Baza»). Датированная IV в. до н.э. фигура одета в длинную тунику, с головы до ног покрыта плащом, а в правой руке держит голубку. Как считает Ф. Преседо, она служила в качестве погребальной урны, в которой содержался прах усопшего (усопшей) [41]. Эта находка стала решающим аргументом предположения о погребальном характере скульптуры как знаковой разновидности иберского искусства.

Как полагает большинство исследователей, «скульптуры и другие предметы, обнаруженные в могилах и памятниках захоронений, говорят о том, что иберское искусство по своей природе является погребальным или религиозным» [45, р. 78–80].

Женские скульптурные изображения, как это давно отмечается, свидетельствуют о распространении во всем средиземноморском регионе азиатического культа Великой Матери, восходящего к донеолитическим истокам, т.е. к периоду задолго до формирования индоевропейского этноса. В этой связи соотнесение анималистической символики, сопровождающей «Даму из Басы» (голубка, лев, львица), с символикой женского божества — прародительницы жизни в индоевропейской иконографии, как это имеет место в [4, с. 71], трудно признать корректным. Можно говорить лишь о культурной преемственности доиндоевропейской традиции [27]. Ср. терракота из Месопотамии с ногой богиней Лилит, опирающейся на львов и сов (II тыс. до н.э.) [5, с. 164], восходящая к шумерской прародительнице Нинту (Нинхурсаг) (III тыс. до н.э.).

В греческом мире доиндоевропейская черта, указывающая на синкретический характер отношения с зооморфическим миром, восходит к эгейской традиции островного искусства (Крит, II тысячелетие до н.э.) [1, с. 288].

Наибольшее внимание в работах последних десятилетий уделяется антропоморфным скульптурным комплексам иберских захоронений. Прежде всего, речь идёт о датированной V в. до н.э. скульптурной группе из Серрильо Бланко де Пэркуна (Обулько, Хаэн), представленной человеческими фигурами, а также фантастическими животными — сфинксами и крылатыми грифами ионийской типологии. Они составляют военные композиции душераздирающей жестокости (например, сцена ритуального жертвоприношения ребенка) и сцены охоты [37; 34 и др.].

Большой исследовательский интерес вызывают антропоморфные скульптурные группы из героического святилища Эль Пахарильо (Уэльва, Хаэн), некрополей из Лос Капучинос и Посо Моро [20; 42 и др.]. В монографии «Иберы в Арагоне» М. Бельтран приводит данные об изображениях всадников и лошадей на погребальных памятниках. Так на стеле из Камино де Санта Ана (Каласейте) можно видеть четыре ряда наконечников пика и всадника с овальным щитом типа Латен II. По свидетельству Аристотеля, эти пики символизировали количество убитых в сражении врагов. На стелах из Месеты вместо них изображены щиты [13, р. 176–177; 19, р. 102–103].

Монументальные скульптуры памятника павшим героям (heroon) из Альбельды вылеплены нагими. Это, по мнению М. Бельтрана, символизирующая героизацию ритуальная нагота [13, р. 175–188].

Иберские скульптуры животных (зооморфная скульптура) разделяются на две разновидности: собственно скульптуры животных (в основном, львы и быки) и символические фигуры (сфинксы, грифы, химеры). К последним относятся и так называемые *bichas* («тварь, зверюга, страшилище») — кентаврческие образы, вероятно, восходящие к синкретическому периоду формирования ранней культуры, также известные и в генезисе искусства кельтского мира. Наиболее древним экземпляром является «Bicha de

Bolosote" (Альбасете) — представляющий быка с человеческим лицом, типологический аналог Минотавра Восточного Средиземноморья.

Непосредственным компонентом памятников захоронения являются погребальные стелы с рельефными изображениями как антропоморфного, так и зооморфного характера [30; 12 и др.]. Особого внимания заслуживают рельефы (или их фрагменты), сохранившиеся на фризах погребального комплекса Посо Моро (VII в. до н.э.), раскопанного М. Альмагро Горбеа в 70-х гг. XX в. В лучшем виде сохранившейся западной части памятника можно видеть гигантское человекоподобное существо с двумя головами (*bicéfalo*). Восседая перед столом для жертвоприношений, в одной руке он держит чашку, а в другой — кабана.

В числе восстанавливаемых Альмагро персонажей — трёхголовый монстр [8]. В связи с последним не исключается сопоставление с многочисленными изображениями трицефалов — мифических божеств кельтского мира, связанных

с земным плодородием [22, р. 48, 165], культы которого были широко распространены задолго до формирования индоевропейского мира.

Иберские памятники, мозаики, украшающие каменные полове настилы, многочисленны. Особую значимость представляют два памятника, содержащие иберскую эпиграфику — из Анделос (Andelos — ватсонский город Птоломея в восточной Наварре) и из Каминреаль (Caminreal, Теруэль, Арагон), на котором можно видеть небольшую латино-иберскую билингву [33; 46]. Надписи содержат ценные сведения, позволяющие судить о некоторых особенностях иберской морфологии и синтаксиса [38, р. 507; 40, р. 161].

Как показало вышеизложенное, наследие иберского искусства составляет весьма значительную часть общей духовной и материальной культуры Испании, указывающее как на преемственность культур доиндоевропейских народов Европы, так и на своеобразие ее развития в западном средиземноморском ареале, одним из важнейших форпостов которого является Пиренейский полуостров.

Список литературы:

1. Античная Греция: Проблемы развития полиса. Т. 2: Кризис Полиса / Отв. ред. Е. С. Голубцова. М.: АН СССР, Институт всеобщей истории, 1983. 383 с.
2. Козловская В. Н. Проблемы иберийской Испании в современной историографии // Норция. Проблемы истории древнейших классовых обществ европейского Средиземноморья. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1971. Вып. 1. С. 115–128.
3. Козловская В. Н. Генезис иберийской культуры в современной зарубежной историографии // Вестник Древней Истории. 1985. № 1. С. 197–209.
4. Козловская В. Н. Эпоха железа в Испании — время великих колонизаций и расцвета местных цивилизаций // История Испании с древнейших времён до конца XVII века. Т. 1. М.: Индрик, 2012. С. 43–73.
5. Ллойд С. Археология Месопотамии. М.: Наука, 1984. 280 с.
6. Мишулин А. В. Античная Испания. М.: Изд-во АН СССР, 1952. 364 с.
7. Almagro Basch M. El estado actual de la clasificación de la cerámica ibérica // Crónica del VI Congreso del SE español (Alcoy, 1950). Cartagena, 1950. P. 67–80.
8. Almagro Gorbea M. Los relieves mitológicos orientalizantes de Pozo Moro // Trabajos de Prehistoria. 1978. No. 35. P. 251–278.
9. Almagro Gorbea M., Torres M. Las fibulas de jinete y caballito. Zaragoza: Institución de Fernando el Católico, 1998. 273 p.
10. Almagro Gorbea M. Estructura socio-ideológica de los Oppida celtibéricos // Actas del VII Coloquio Sobre las Lenguas y Culturas Pirenaicas. Zaragoza 1997. Salamanca, 1999. P. 35–55.
11. Alvar J. La sintaxis militar ibérica // Actas VII Coloquio de las Lenguas y Culturas Pirenaicas. Zaragoza 1997. Salamanca, 1999. P. 57–73.
12. Barcelo J. A. Las estelas decoradas del sudoeste de la Península Ibérica // Tartessos. Arqueología Protohistórica del Bajo Guadalquivir. Sabadell: AUSA, 1989. P. 189–208.
13. Beltrán M. Los iberos en Aragón. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1996. 194 p.
14. Bendala M. Tartessos, iberos y celtas. Pueblos, culturas y colonizadores de la Hispania Antigua. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2000. 296 p.
15. Blanco Freijeiro A. Historia del Arte Hispánico. La Antigüedad. I. Madrid: Alhambra, 1981. 222 p.
16. Blanco Freijeiro A. Historia del Arte Hispánico. I–II. Madrid: Alhambra, 1981. 222 p.
17. Blázquez Pérez J., Roldán Gómez (eds). La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Un homenaje a la memoria. Madrid: Asistencia Técnica de Patrimonio, 1999. 213 p.
18. Blázquez Pérez J., Roldán Gómez (eds). La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. El litoral mediterráneo. Madrid: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2000. 310 p.
19. Blázquez J. M. Últimas aportaciones al conocimiento de los dioses ibéricos. Monumentos funerarios // Pueblos, lenguas y escrituras en la Hispania Preromana. Actas VII Coloquio sobre Lenguas y Culturas paleohispánicas. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997. P. 91–108.
20. Blech M., Sanz Gamero R. Die Sculpturen der iberischen Nekropole los Capuchinos (Candete, Albacete) // MDAI (M). 2001. Bd. 41. S. 148–161.
21. Clausell G. et alii. La fase del ibérico final en el asentamiento de Torrelló del Boverot (Almazora, Castellón): dos piezas cerámicas singulares // Archivo Español de Arqueología. 2000. No. 73. P. 87–104.
22. Duval P. M. Les dieux de la Gaule. Paris: Payot, 1976. 169 p.
23. Fletcher Valls D. El arte protohistórico valenciano y sus orígenes. Valencia: Ed. Centro de Cultura Valenciana. 1949. 31 p.
24. García Cano M., Page del Pozo M. Los objetos de oro de necrópolis del poblado de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia) // APA. Murcia, 2001–2002. No. 17–18. P. 217–228.
25. García y Bellido A. Iberische Kunst in Spanien. Mainz: Kupferberg, 1971. 95 S.
26. García y Bellido A. Arte Ibérico en España. Madrid: Espasa Calpe, 1980. 128 p.
27. Gimbutas M. The Goddess & Gods of Old Europe. 6500–3500 B.C. Myth & Cult Images. London: Thames and Hudson, 1982. 304 p.
28. Horn F., Moret P. Le monde ibérique. La Péninsule Ibérique préromaine. L'âge du fer: monde tartessien et monde ibérique // Revue des Etudes Anciennes. 2005. Vol. 107, No. 1. P. 179–196.
29. Ibers, Agricultores, artesans i comerciants // III. Reunió sobre Economia en el Món Iberic, Valence, 1999 (Seguntum Exrta – 3). València: Universitat de València; Dep. de Prehistòria i Arqueologia, 2000. 439 p.
30. Iglesias Gil J. M. Nueva estela decorada procedente de El Viso (Córdoba) // Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología. 1979–1980. No. 30–31. P. 254–256.

31. Mata Carriazo J. de. Tartessos y el Carámbolo: investigaciones arqueológicas sobre la Protohistoria de la Baja Andalucía. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973. 730 p.
32. Menéndez M. La cerámica de Estilo Elche-Archena: Tesis Doctorales de la Univ. Complutense. Madrid, 1988. 591 p.
33. Mezquiriz M. A. Pavimento de "opus signium" con inscripción ibérica en Andelos // Trabajos de Arqueología de Navarra. Vol. 10. Navarra: Ed. Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Navarra, 1991-1992. P. 365-367.
34. Molina Redondo P., Bandera Romera M. L. de la. Dama ibérica de Torres: una imagen de la aristocracia oretana // APA Murcia. 2000-2001. No. 17-18. P. 177-188.
35. Olmos R. (ed). La sociedad ibérica a través de la imagen. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones, 1992. 279 p.
36. Olmos R. et alii. Al otro lado de espejo. Aproximación a la imagen ibérica. Zaragoza: Ricardo Olmos, 1996. 255 p.
37. Olmos R. Los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Un ensayo de lectura iconográfica convergente // Archivo Español de Arqueología. 2002. No. 75. P. 107-122.
38. Oroz Arizcuren F. Miscelánea hispánica // Pueblos, lenguas y escrituras en la Hispania Preromana. Actas VII Coloquio sobre Lenguas y Culturas paleohispánicas. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999. P. 499-534.
39. Pérez Ballester J., Mata Parreña C. Los motivos vegetales en la cerámica del Tossal de San Miguel (Llíria, Valencia). Función y significación en los Estilos I y II // Los iberos, príncipes de Occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica. Actas del Congreso internacional (Barcelona, 1998). Vol. 1. Saguntum: Ed. del Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València. 1998. P. 231-244.
40. Pérez Orozco S. Sobre la sintaxis del ibérico // Fontes Linguae Vasconum. 2004. No. 95. P. 159-165.
41. Presedo F. La Dama de Baza // Trabajos de Prehistoria. 1973. No. 30. P. 151-216.
42. Prieto Vilas I. M. El recorrido en torno a la sepultura turriforme de Pozo Moro y las secuencias narrativas // ETR (hist). 2000. No. 13. P. 325-356.
43. Ruíz Rodríguez A., Molinos M. (eds). Iberos. Actas de las I Jornadas sobre el Mundo Ibérico. (Jaen, 1985). Jaén: Universidad Popular Municipal, 1987. 361 p.
44. Ruíz Rodríguez A., Molinos M. Los Iberos. Análisis arqueológico del proceso histórico. Barcelona: Editorial Crítica, 1993. 332 p.
45. Santos Yanguas J. Los Pueblos de la España Antigua. Madrid: Historia, 1989. 222 p.
46. Silgo Gauche L. Las inscripciones ibéricas de los mosaicos de Caminreal (Teruel) y Andelos (Navarra) // Studia Palaeohispanica. 1993. P. 281-286.
47. Silgo Gauche L. Revisión de seis inscripciones sobre cerámica procedente de Azaila (Teruel) // Palaeohispanica. 2002. No. 2. P. 363-378.
48. Taradell M. Arte Ibérico. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1969. 251 p.
49. Tiemblo Magro A. Iconografía del rostro frontal en la cerámica ibérica // Complutum. 1999. No. 10. P. 175-194.
50. Tortosa Rocomora T. Los grupos pictóricos en la cerámica del Sureste y su vinculación al denominado estilo Elche-Archena // Los iberos, príncipes de Occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica. Actas del Congreso internacional (Barcelona, 1998). Vol. 1. Saguntum: Ed. del Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, 1998. P. 207-216.
51. Vives Boix F. La Dama de Elche en el año 2000: análisis tecnológico y artístico. Valencia: Ediciones Tilde, 2000. 142 p.

References:

- Almagro Basch M. *El estado actual de la clasificación de la cerámica ibérica. Crónica del VI Congreso del SE español (Alcoy, 1950)*. Cartagena, 1950, pp. 67-80. (in Spanish)
- Almagro Gorbea M. *Estructura socio-ideológica de los Oppida celtibéricos. Actas del VII Coloquio Sobre las Lenguas y Culturas Pirenaicas. Zaragoza 1997*. Salamanca, 1999, pp. 35-55. (in Spanish)
- Almagro Gorbea M. Los relieves mitológicos orientalizantes de Pozo Moro. *Trabajos de Prehistoria*, 1978, no. 35, pp. 251-278. (in Spanish)
- Almagro Gorbea M.; Torres M. *Las fibulas de jinete y caballito*. Zaragoza, Institución de Fernando el Católico Publ., 1998. 273 p. (in Spanish)
- Alvar J. *La sintaxis militar ibérica. Actas VII Coloquio de las Lenguas y Culturas Pirenaicas. Zaragoza 1997*. Salamanca, 1999, pp. 57-73. (in Spanish)
- Antichnaia Gretsia. *Krízis polisa (The Antique Greece. The Crisis of the Polis)*. Vol. 2. Moscow, Academy of Science USSR Publ., 1983. 383 p. (in Russian)
- Barcelo J. A. *Las estelas decoradas del sudoeste de la Península Ibérica. Tartessos. Arqueología Protohistórica del Bajo Guadalquivir*. Sabadell, AUSA Publ., 1989, pp. 189-208. (in Spanish)
- Beltrán M. *Los iberos en Aragón*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón Publ., 1996. 194 p. (in Spanish)
- Bendala M. *Tartessos, iberos y celtas. Pueblos, culturas y colonizadores de la Hispania Antigua*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy Publ., 2000. 296 p. (in Spanish)
- Blanco Freijeiro A. *Historia del Arte Hispánico. I-II*. Madrid, Alhambra Publ., 1981. 222 p. (in Spanish)
- Blanco Freijeiro A. *Historia del Arte Hispánico. La Antigüedad. I*. Madrid, Alhambra Publ., 1981. 222 p. (in Spanish)
- Blánquez Pérez J., Roldán Gómez (eds). *La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. El litoral mediterráneo*. Madrid, Caja de Ahorros del Mediterráneo Publ., 2000. 310 p. (in Spanish)
- Blánquez Pérez J.; Roldán Gómez (eds). *La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Un homenaje a la memoria*. Madrid, Asistencia Técnica de Patrimonio Publ., 1999. 213 p. (in Spanish)
- Blázquez J. M. Últimas aportaciones al conocimiento de los dioses ibéricos. Monumentos funerarios. Pueblos, lenguas y escrituras en la Hispania Preromana. *Actas VII Coloquio sobre Lenguas y Culturas paleohispánicas*. Salamanca, Universidad de Salamanca Publ., 1997, pp. 91-108. (in Spanish)
- Blech M., Sanz Gamero R. Die Sculpturen der iberischen Nekropole los Capuchinos (Candete, Albacete). *MDAI (M)*, 2001, vol. 41, pp. 148-161. (in German)
- Clausell G. Et alii. La fase del ibérico final en el asentamiento de Torrelló del Boverot (Almazora, Castellón): dos piezas cerámicas singulares. *Archivo Español de Arqueología*, 2000, no. 73, pp. 87-104. (in Spanish)
- Duval P. M. *Les dieux de la Gaule*. Paris, Payot Publ., 1976. 169 p. (in French)
- Fletcher Valls D. *El arte protohistórico valenciano y sus orígenes*. Valencia, Centro de Cultura Valenciana Publ., 1949. 31 p. (in Spanish)
- García Cano M.; Page del Pozo M. Los objetos de oro de necrópolis del poblado de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia). *APA Murcia*, 2001-2002, no. 17-18, pp. 217-228. (in Spanish)
- García y Bellido A. *Arte Ibérico en España*. Madrid, Espasa Calpe Publ., 1980. 128 p. (in Spanish)
- García y Bellido A. *Iberische Kunst in Spanien*. Mainz, Kupferberg Publ., 1971. 95 p. (in German)

- Gimbutas M. *The Goddess & Gods of Old Europe. 6500–3500 B.C. Myth & Cult Images*. London, Thames and Hudson Publ., 1982. 304 p.
- Horn F., Moret P. Le monde ibérique. La Péninsule Ibérique préromaine. L'âge du fer: monde tartessien et monde ibérique. *Revue des Etudes Anciennes*, 2005, vol. 107, no. 1, pp. 179–196. (in French)
- Ibers, Agricultores, artesans i comerciants. III. *Reunió sobre Economia en el Món Iberic, Valence, 1999 (Seguntum Exrta – 3)*. València, Universitat de València; Dep. de Prehistòria i Arqueologia Publ., 2000. 439 p. (in Spanish)
- Iglesias Gil J. M. Nueva estela decorada procedente de El Viso (Córdoba). *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*, 1979–1980, no. 30–31, pp. 254–256. (in Spanish)
- Kozlovskaja V. N. Epokha zheleza v Ispanii — vremia velikikh kolonizatsii i rastsveta mestnykh tsivilizatsii (The Iron Age in Spain — the Time of Great Colonization and the Heyday of Local Civilizations). *Istoriia Ispanii s drevneishikh vremen do kontsa XVII veka (The History of Spain from Ancient Times to the End of the 17th Century)*. Vol. 1. Moscow, Indrik Publ., 2012, pp. 43–73. (in Russian)
- Kozlovskaja V. N. Genezis iberiiskoi kul'tury v sovremennoi zarubezhnoi istoriografii (Genesis of the Iberian culture in modern foreign historiography). *Vestnik Drevnei Istarii (Bulletin of Ancient History)*, 1985, no. 1, pp.197–209. (in Russian)
- Kozlovskaja V. N. Problemy iberiiskoi Ispanii v sovremennoi istoriografii (Problems of Iberian Spain in modern historiography). *Nortsiiia. Problemy istorii drevneishikh klassovykh obshchestv evropeiskogo Sredizemnomor'ia (Nortia. Problems of History of the Oldest Class Societies of the European Mediterranean)*. Issue 1. Voronezh, Voronezh University Publ., 1971, pp. 115–128. (in Russian)
- Lloid S. *Arkheologiia Mesopotamii (The Archaeology Of Mesopotamia)*. Moscow, Nauka Publ., 1984. 280 p. (in Russian)
- Mata Carriazo J. de. *Tartessos y el Carámbolo: investigaciones arqueológicas sobre la Protohistoria de la Baja Andalucía*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia Publ., 1973. 730 p. (in Spanish)
- Menéndez M. *La cerámica de Estilo Elche-Archena: Tesis Doctorales de la Univ. Complutense*. Madrid, 1988. 591 p. (in Spanish)
- Mezquiriz M. A. Pavimento de “opus signium” con inscripción ibérica en Andelos. *Trabajos de Arqueología de Navarra*. Vol.10. Navarra, Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Navarra Publ., 1991–1992, pp. 365–367. (in Spanish)
- Mishulin A. V. *Antichnaia Ispaniia (The Ancient Spain)*. Moscow, Academy of Science USSR Publ., 1952. 364 p. (in Russian)
- Molina Redondo P.; Bandera Romera M. L. de la. Dama ibérica de Torres: una imagen de la aristocracia oretana. *APA Murcia*, 2000–2001, no. 17–18, pp. 177–188. (in Spanish)
- Olmos R. (ed). *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Madrid, Centro Nacional de Exposiciones Publ., 1992. 279 p. (in Spanish)
- Olmos R. et alii. *Al otro lado de espejo. Aproximacion a la imagen ibérica*. Zaragoza, Ricardo Olmos Publ., 1996. 255 p. (in Spanish)
- Olmos R. Los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Un ensayo de lectura iconográfica convergente. *Archivo Español de Arqueología*, 2002, no. 75, pp. 107–122. (in Spanish)
- Oroz Arizcuren F. Miscelanea hispánica. Pueblos, lenguas y escrituras en la Hispania Preromana. *Actas VII Coloquio sobre Lenguas y Culturas paleohispánicas*. Salamanca, Universidad de Salamanca Publ., 1999, pp. 499–534. (in Spanish)
- Pérez Ballester J., Mata Parreña C. Los motivos vegetales en la cerámica del Tossal de San Miguel (Llíria, Valencia). Funcion y significacion en los Estilos I y II. *Los iberos, príncipes de Occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica. Actas del Congreso internacional (Barcelona, 1998)*. Vol. 1. Saguntum, Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València Publ., 1998, pp. 231–244. (in Spanish)
- Pérez Orozco S. *Sobre la sintaxis del ibérico*. *Fontes Linguae Vasconum*, 2004, no. 95, pp. 159–163. (in Spanish)
- Presedo F. La Dama de Baza. *Trabajos de Prehistoria*, 1973, no. 30, pp. 151–216. (in Spanish)
- Prieto Vilas I. M. El recorrido en torno a la sepultura turriforme de Pozo Moro y las secuencias narrativas. *ETF (hist)*, 2000, no. 13, pp. 325–356. (in Spanish)
- Ruiz Rodríguez A.; Molinos M. (eds). *Iberos. Actas de las I Jornadas sobre el Mundo Ibérico. (Jaen, 1985)*. Jaén, Universidad Popular Municipal Publ., 1987. 361 p. (in Spanish)
- Ruiz Rodríguez A.; Molinos M. *Los Iberos. Análisis arqueológico del proceso histórico*. Barcelona, Editorial Crítica Publ., 1993. 332 p. (in Spanish)
- Santos Yanguas J. *Los Pueblos de la España Antigua*. Madrid, Historia Publ., 1989. 222 p. (in Spanish)
- Silgo Gauche L. Las inscripciones ibéricas de los mosaicos de Caminreal (Teruel) y Andelos (Navarra). *Studia Palaeohispanica*, 1993, pp. 281–286. (in Spanish)
- Silgo Gauche L. Revisión de seis inscripciones sobre cerámica procedente de Azaila (Teruel). *Palaeohispanica*, 2002, no. 2, pp. 363–378. (in Spanish)
- Taradell M. *Arte Ibérico*. Barcelona, Ediciones Poligrafa Publ., 1969. 251 p. (in Spanish)
- Tiemblo Magro A. *Iconografía del rostro frontal en la cerámica ibérica*. Complutum, 1999, no. 10, pp. 175–194. (in Spanish)
- Tortosa Rocomora T. Los grupos pictóricos en la cerámica del Sureste y su vinculacion al denominado estilo Elche-Archena. *Los iberos, príncipes de Occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica. Actas del Congreso internacional (Barcelona, 1998)*. Vol. 1. Saguntum, Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València Publ., 1998, pp. 207–216. (in Spanish)
- Vives Boix F. *La Dama de Elche en el año 2000: análisis tecnológico y artístico*. Valencia, Ediciones Tilde Publ., 2000. 142 p. (in Spanish)

УДК 7.033.4(46), 7.033.5(46)

Прохорцова Мария Максимовна, аспирант. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9, 199034.moon_witch@mail.ru

Prokhortsova, Mariia Maximovna, PhD student. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation.moon_witch@mail.ru

ФОРМИРОВАНИЕ ИСПАНСКОГО РЕТАБЛО

THE DEVELOPMENT OF SPANISH RETABLE

Аннотация. Статья посвящена вопросу формирования испанского ретабло, рассматриваемому с композиционной и семантической точки зрения. Изучены типы декорации алтарного пространства романского периода, предшествовавшие появлению ретабло, такие, как фрески конхи абсиды и алтарной стены, антепендиумы (фронталы), надпрестольные кивории и балдахины, реликварии и кресты. Композиционное и иконографическое решение каждого типа памятников находит отражение в ретабло, создающемся в результате эволюции архитектурных форм и изменений, происходящих в богословии в начале XIII в. Перенесение главного изображения с передней стенки алтаря за престол происходит после Латеранского собора, постановления которого внесли ряд новшеств в литургию, в том числе в ритуал Евхаристии. Для Испании, находившейся в состоянии борьбы с маврами, религиозные обряды и изображения, культ реликвий и паломнические пути имели особое значение, что привело к распространению и быстрому расширению ретабло до монументальных размеров. Кроме того, развитию ретабло способствовали и масштабы соборов эпохи готики, в рамках которых постепенно исчезают составные элементы «прозрачного» алтаря, в первую очередь, фрески и фронталы. Интерес к обыденной жизни, наряду со стремлением раскрыть суть литургического действия, приводит к расширению повествовательных циклов, складывающихся в композиции ретабло в ряды, напоминающие о регистрах романских фресок. Выделение главного изображения в ретабло связывает его с фронталом (а через него с реликварием), имеющим трёхчастную композицию. Повышение центральной секции и завершение её фронтоном с изображением Распятия восходит к иконографическому и конструктивному решению кивориев. Включение дарохранительницы в структуру ретабло завершает его композицию и сообщает ему особое значение, чему также способствует неизменность его облика в любое время литургического года.

Ключевые слова: ретабло; испанское искусство; религиозная живопись; алтарное пространство; романское искусство; антепендиум (фронталь); фреска; киворий; Евхаристия.

Abstract. The main focus of the article was on the problem of Spanish retable concerning composition and semantics. The author examined decorations of Romanesque shrine, such as wall paintings (frescoes) of apses, antependia (frontals), ciboria and canopies, reliquaries and crosses. Emerged in the beginning of the 13th century, when architecture and theology changed, retable reflected compositional and iconographical specifics of each form. The main ecclesiastical image relocated behind the altar table from the front side after the Council in Lateran, which had modified liturgy and the liturgy of the Eucharist. Religious rituals and imagery, cult of the relics and pilgrimage were very important for Spain which fought against the Moors so retables spread throughout the country and expanded in size. Great spaces of the gothic cathedrals, where the elements of “transparent” apse (first of all, frescoes and frontals) gradually disappeared, let retables grow too. Curiosity to everyday life and tendency to explain the liturgy made the narrative scenes extend and form lines resembling friezes in composition of wall paintings. The highlighted main image of retables was similar to a three-parted structure of frontals and reliquaries. The raised central lane and its fronton-like top adopted the form of canopies. The incorporation of Eucharist-tabernacles in retables completed their composition and significance, which was also stressed by the uniform appearance of retables.

Keywords: retables; Spanish art; religious painting; chancel space; Romanesque art; antependium (frontal); wall painting; canopy; Eucharist.

Настоящая статья ставит своей целью схематично проследить процесс формирования испанского ретабло, для чего необходимо, в первую очередь, рассмотреть декорацию алтарной зоны испанских церквей предшествующего периода (IX–XII вв.) с композиционной и иконографической точек зрения. Кроме того, важным представляется раскрытие богословских и чисто художественных причин появления такой формы заалтарной декорации как ретабло. В зарубежной литературе вопрос формирования ретабло в Испании рассмотрен достаточно хорошо, однако отечественные специалисты комплексно данную проблему не исследовали.

Алтарная зона храма украшалась с первых веков существования христианства: хорошо была известна сила визуального языка в преимущественно безграмотном и лингвистически разделённом мире, в котором изображения использовались в качестве «визуального катехизиса» [12, p. 284].

Для Испании, на протяжении столетий погруженной в войну с маврами, религиозное искусство как часть литургического процесса, буквально отражения веры, приобретало особое значение. Одним из первых средств украшения алтаря на Пиренейском полуострове стали росписи. Иконографические программы романских абсид зачастую подчиняются иерархическому принципу: в конхе изображается Христос Пантократор или Богородица, окруженные ангелами, и ниже — святые. Знаменитые фрески из церкви Сан Клименте в Тауле (ок. 1123 г., 620×360×180 см, фреска, переведенная на холст, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона) можно назвать эталоном данной композиции: в конхе сцена Страшного Суда — Христос в мандорле, окруженный символами евангелистов, херувимами и архангелами, ниже ярус с фигурами святых под романской аркатурой, под ним — орнаментальный фриз. Все фигуры даны на фоне разноцветных полос, подчеркивающих



Роспись (1150–1200 гг., 540×390×200 см, фреска, переведенная на холст) и фронталь (ок. 1225 г., 109×161 см, дерево, гипс, темпера) церкви Св. Петра и Павла в Эстерри де Кардос, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона.

фризовость росписи. Тот же приём и похожую программу мы встречаем во фресках абсиды в Эстаоне (середина XII в., 450×400×200 см, фреска, переведенная на холст, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона): в полукуполе также изображён Пантократор с ангельскими силами. Основное отличие состоит в том, что средний ярус композиции занят изображением Богоматери и святых мучениц (фрески происходят из храма, посвященного св. Эулалии), а в нижнем фризе написана условная драпировка. В композиции фресок проявляется принцип фриза и стремление отделить сцены и фигуры друг от друга изображением архитектурных деталей или рамок.

В пространстве алтарной зоны росписи на стенах сочетались с оформлением самого престола, в первую очередь, его передней стенки, обращённой к наосу, получившей название антепендиума или фронталья. Сначала это были рельефы, не фигуративные, с растительным или геометрическим орнаментом или содержащие фигуры птиц, животных и растений, отражающих евхаристическую символику, как, например, в случае с фрагментами мраморных алтарных украшений вестготских церквей VI–VII вв., хранящихся в Национальном археологическом музее в Мадриде, или с алтарем церкви Санта Мария дель Наранко в Овьедо (ок. 800 г., Археологический музей, Овьедо). В эпоху романики антепендиумы могли повторять программу фресок абсиды, особенно в случае с теофаническими сюжетами, которые неоднократно встречались затем в других частях интерьера храма. Среди сохранившихся ансамблей абсид (Илл.1) следует отметить роспись церкви Св. Петра и Павла в Эстерри де Кардос — Христа Пантократора в окружении

ангелов в конхе и ряд святых во фризе, расположенном ниже (1150–1200 гг., 540×390×200 см, фреска, переведенная на холст, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона). Фронталь этой церкви, выполненный в невысоком рельефе (ок. 1225 г., 109×161 см, дерево, гипс, темпера, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона), изображает Пантократора в окружении апостолов. Фигура Христа заключена в мандорлу, а фигуры апостолов переданы в разнообразных поворотах и показаны в аркаде из полуциркулярных арок, разделенных колоннами. Большинство наиболее ранних образцов, например, находящиеся в Национальном музее искусства Каталонии деревянные расписные фронтальи Апостолов из Сео де Уржел (1125–1150 гг., 102,5×151 см) и из Эскиуса (1125–1150 гг., 88×163 см), имеют изображение Христа в центре и апостолов по сторонам. Другим вариантом взаимодействия изображений на стенах и на фронтале было «дополнение»: так, в храме Богоматери в Тауле конха абсиды украшена изображением «Поклонения волхвов» с Марией на троне в центре, ниже на алтарной стене расположен фриз с фигурами святых в аркатуре, затем идет орнаментальный фриз (до 1123 г., 600×280×140 см, фреска, переведенная на холст, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона), а на фронтале этой церкви, выполненном в технике рельефа, изображены Христос и апостолы (ок. 1200 г., 97×135,5 см, дерево, резьба, темпера, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона).

В украшении алтаря (не только фронталья, но и боковых стенок) фигуры Христа и апостолов могли дополняться евангельскими сюжетами. Например, алтарь из церкви св. Романа в Виле (1200–1230 гг., 112×123,5×104,5 см, дерево, темпера, гипс, металл, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона) имеет традиционную роспись с изображением Пантократора в мандорле, с ангелами и апостолами по сторонам, однако на передней стенке изображены только восемь учеников в вертикальных прямоугольных рамках; три фигуры помещены на боковой стенке, при этом каждой фигуре отводится своя вертикальная полоса разноцветного фона; на другой боковой стенке изображено «Вознесение Богоматери». Если романские антепендиумы развивали почти исключительно теофаническую иконографию, с начала XIII в. центральным во фронтальных часто становится изображение Девы Марии, а по сторонам от неё располагаются сцены её жизни и детства Христа. Замечательным примером искусства «около 1200 г.» является фронталь из церкви Санта Мария де Авиа (107×177 см, дерево, темпера, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона), включающий центральное изображение Марии с Младенцем на троне и несколько богородичных сцен: группу волхвов, непосредственно связанную с главными фигурами фронталья, в левом нижнем компартименте, над ними — «Благовещение» и «Встреча Марии и Елизаветы»; «Рождество» и «Принесение во храм» расположены в правой части фронталья. Богородичный культ, поддерживаемый орденами цистерцианцев, нищенствующих францисканцев и доминиканцев с их особой религиозностью, способствовал изменению фронталей: с развитием интереса к моментам обывденной жизни количество сюжетных сцен в композиции росло, они складывались в горизонтальные ряды, напоминающие о повествовательных иллюстрациях современных им манускриптов или фризовости романских фресок.

Генетическая связь христианского алтаря с саркофагами святых, на месте мученичества которых основывались первые храмы, привела не только к продолжению традиции украшения стенок престола рельефами — как в случае с саркофагом Юния Басса (359 г., мрамор, Музей собора св. Петра, Рим), в композиции которого можно найти истоки тематики фронталей эпохи романики, — а затем и живописью. В условиях широкого храмового строительства эпохи готики, когда расширялась сеть паломнических путей и прославился, в том числе, Путь

Сантьяго в Испании, не все церкви, посвященные тому или иному святому, в действительности располагали частицами мощей. В таком случае изображения святого и сцен его жития в алтарной зоне — в первую очередь, на фронтале — могли послужить их символической, визуальной заменой. Крупный реликвариий, такой, как «Святой ковчег» (*Arca Santa*), хранящийся в сокровищнице собора Овьедо (ок.1075 г., 72×119×93 см, дерево, серебро), по оформлению напоминает алтарный престол: он имеет изображение Пантократора с ангелами и апостолами на передней стенке, а на боковых сторонах — святых и сцены детства Христа, сгруппированные в регистры. Композиция фронтала св. Христофора (начало XIV в., 102,2×158,3 см, дерево, темпера, металл, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона) включает фигуру святого с Младенцем Христом на плече в центре доски так, что группа занимает всю высоту изобразительного поля. В боковых частях изображены сцены мученичества св. Христофора, причём художник заключает все изображения в арочки, перекликающиеся с аркой в центре и создающие визуальное единство ансамбля. Создание подобной «сетки», позволяющей выделять главный компартимент и с лёгкостью читать изображения в их строгой последовательности — будь то архитектурные детали или рамки, отделяющие фигуры и сцены друг от друга — помогло художникам первых ретабло в поиске новых композиционных приёмов.

Разделение изобразительного поля фронталей на три части, а также имитация архитектурных деталей, особенно колонн и арок, подчёркивающих это деление, соответствует другой семантической линии — ассоциации христианского алтаря со Святой Святы Иерусалимского храма, описанной трёхчастной [4]. Малые архитектурные сооружения, дополняющее «прозрачную» композицию абсид — кивории и балдахины, устанавливаемые на четырёх колоннах над престолом, дополняют данную семантическую линию. Первые кивории, как и антепендуумы — резные и орнаментальные (к примеру, хранящийся в Национальном археологическом музее в Мадриде мраморный римский киворий VIII–IX вв.), с одной стороны, служили дополнительным акцентом на алтарную зону в храмовом пространстве. С другой стороны, в силу своего ярко выраженного вертикализма и четырёхскатного завершения, они могли дополнять значение алтарной зоны, напоминая о Голгофе (престол в этом случае мыслился как место погребения Христа). Украшенные росписью плоские деревянные балдахины, части которых хранятся в Национальном музее искусства Каталонии и Епископском музее г. Вик (например, балдахин из Тоста, ок.1220 г., 176,5×161 см), повторяют теофаническую смысловую линию фресок и фронталей, изображая Пантократора в окружении символов евангелистов. Программы таких балдахинов Х. Камон-Аснар связывал с необходимостью «ощущать небо над головой священника» [10, p.129]. Киворий из церкви Сан Кристофол де Тосес (первая треть XIII в., 488×238×216 см, дерево, темпера, металл, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона) несёт изображение пророков Даниила и Иеремии. В сочетании с описанным выше фронталем, посвященным житию святого, а также частично сохранившейся росписью абсиды церкви Сан Кристофол с традиционными сценами Страшного Суда и святых (XIII в., 4,47×3,375×1,8 м, фреска, переведенная на холст, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона), киворий завершает композицию алтарного пространства (Илл. 2). Изображения в алтаре подчинялись иерархическому принципу: выше всего находился Христос Пантократор с ангелами — в конхе и, возможно, на балдахине (который иногда имел изображение Распятого с ангелами [9; 10, p.129]), далее шли святые, расположенные во фризах фресок и во фронтале, если он был посвящен житийным сценам. Следует отметить выделенную центральную вертикаль, подчёркнутую масштабом главных фигур всех составляющих алтарного пространства, а также четырёхскатное завершение кивория, которое могло заканчиваться крестом.



Киворий из церкви Сан Кристофол в Тосес (первая треть XIII в., 488×238×216 см, дерево, темпера, металл), крест из Багерже (ок.1200, 126×100 см, дерево, темпера, гипс, металл), фронталь из церкви св. Романа в Виле (1200–1230 гг., 112×123,5×104,5 см, дерево, темпера, гипс, металл), Национальный музей искусства Каталонии, Барселона.

Крест (а впоследствии и Распятие с фигурой Христа) был обязательным элементом алтарной декорации, располагаясь, как правило, на престоле рядом с Евангелием. Одни из самых ранних образцов крестов в Испании хранятся в сокровищнице собора в Овьедо (крест «де лос анхелес», начало IX в. (до 808 г.), 46,5×45 см и крест «де ла виктория», начало X в. (до 908 г.), 92×72 см, оба — дерево, золото, камни) и представляют собой реликварии с орнаментальным рисунком без фигуры распятого Христа. Такие образцы, а затем и романские распятия, в которых Христос изображается в короне и царских одеждах (например, «*Majestad Batlló*», середина XII в., 156×119,5 см, дерево, роспись, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона), символизировали победу над смертью и ожидание вечной жизни. С приходом готики и с появлением стремления отразить человеческие переживания «Распятие» становится одним из основных сюжетов искусства. С начала XIII в. активно распространяется богословское учение, проповедуемое нищенствующими орденами доминиканцев и францисканцев и предполагающее освобождение алтаря от каких бы то ни было украшений, помимо напрестольных креста и Евангелия (к примеру, от



Пере Серра. Ретабло Святого Духа, 1394 г., 583×565 см, дерево, темпера, собор Санта Мария, Манресе.

реликвариев или складней с изображениями святых). В тот же период постепенно расширяющиеся иконографические программы фронталей рискуют привести к его физическому расширению и закрытию алтаря от взгляда верующих, как это произошло с иконостасом, что в корне противоречило бы семантике церковных образов в западной христианской традиции. Согласно решениям Франкфуртского (794 г.) и Парижского (825 г.) соборов, а также «Карловым книгам» (790 г.), поклонение церковным образам запрещено, как и приравнение их роли к роли Креста и Евангелия, в западном мире религиозная картина должна была служить лишь напоминанием о событиях священной истории, а также выполнять декоративную функцию. Решает проблему местонахождения главных религиозных образов в ансамбле собора их помещение за алтарем, то есть создание ретабло (*retro-tablum* или *retro-tabula* — буквально «доска за (пре)столом»), которое не закрывает собой алтарь, так что напрестольные Крест и Евангелие выполняют свои литургические функции и служат объектами поклонения.

Кроме логического развития идеи религиозного изображения, были и другие причины появления ретабло в начале XIII в. Во-первых, это изменение архитектурных форм: в эпоху готики, с увеличением размеров церквей, фронталь, в силу своего небольшого размера, теряет свое былое значение. Небольшие окна романских базилик сменяются витражами, интерьеры заполняются светом, позволяющим рассматривать большие живописные изображения. Хотя настенные росписи с приходом готики и не исчезают вовсе, поверхность стен и потолка, пригодная для фигуративной живописи, сокращается, и изображения переходят со стены на доски ретабло. Во-вторых, перенос основного храмового «образа» и его расширение, мотивировался нововведениями в богослужебной практике. Постановления IV Латеранского собора 1215 г. гласили, что священник должен во время мессы стоять спиной к прихожанам и лицом к алтарю, так что фронталь становился недоступен для обозрения

прихожан, и иллюстративная функция изображений на нём оказывалась не выполнимой в ходе литургии — а как отмечал М. Дёрбергер, «литургия, а не индивидуальный заказ, делала церковь домом Божиим, а ретабло — вратами на Небо» [11, р.192]. Переосмысление роли престола (например, догматическое установление факта присутствия святой плоти Христа в Святых дарах на том же Латеранском соборе) превращало изображение за алтарём в основной объект внимания для прихожан во время литургии, и особенно в момент таинства Евхаристии.

М. Мелеро-Монео отмечала, что на раннем этапе существования ретабло невозможно определить, использовалась ли та или иная доска как заалтарный образ или как фронталь [14, р. 56]. Одним из подобных произведений является доска с изображением св. Доминика де Гусмана и сцен из его жизни (1300–1325 гг., 134×193 см, дерево, темпера, металл, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона), по композиции напоминающая фронталь с житием св. Христофора, описанный выше: фигура святого в центре занимает всю высоту изобразительного поля, сюжетные сцены складываются в ряды по обеим сторонам. Известны примеры перестановки фронтала за престол и его превращения в ретабло (конец XII в., золото, эмаль, камни, церковь Сан Мигель де Аралар, Урте-Аракиль), так что существует версия своеобразного «механического» возникновения ретабло, путём простого переноса изображения за алтарь [1; 2; 8]. Одно из первых произведений, считающихся заалтарным образом, — рельеф с изображением Христа и апостолов из монастыря св. Стефана в Рибас-де-Сил, датируемый началом XIII в. Фигуры расположены фронтально, заключены в аркаду, выделена центральная группа, весь рельеф целиком представляет собой треугольный фронтон. Теофаническая тематика является продолжением традиции бесконечного копирования образа Страшного Суда в интерьере храма, однако треугольная форма рельефа отражает определенный шаг в эволюции ретабло.

Представляется важным тот факт, что первые ретабло являются горизонтально ориентированными, и, по-видимому, на первом этапе развития они сосуществуют с фронтальными и другими элементами алтарного пространства предшествующей эпохи. Комплекс ретабло и фронтала из погребальной капеллы Педро Лопеса де Айала (1396 г., дерево, темпера, позолота, Институт искусств, Чикаго) интересен соотношением размеров двух вытянутых по горизонтали произведений — 232,1×649 см и 86×266,9 см соответственно: большая доска слишком велика, чтобы служить фронталем, следовательно, является ретабло. Следует отметить, что изобразительное поле ретабло в данном случае разделено на два фриза, и центральным изображением верхнего является сцена Распятия Христа. Одним из первых примеров специально созданных живописных заалтарных образов является ретабло св. Христофора (конец XIII в., 275,3×189,1 см, дерево, темпера, Прадо, Мадрид). Святой, несущий Божественного Младенца, изображен в центре доски, его фигура занимает почти всю её высоту; по сторонам расположены шесть сцен его жития и мученичества, прочитывающиеся последовательно от верхнего левого изображения. Три вертикальных секции ретабло почти равны по ширине, но центральное изображение имеет большую высоту: сеть из голубых и красных линий разделяет вертикальные и горизонтальные части ретабло, имеющего пятиугольную форму. Над повышенной центральной частью расположено «Распятие» с двумя ангелами — первый известный пример включения данного сюжета в венчающую ретабло треугольную секцию. Ретабло св. Петра Мученика (ок. 1300 г., 196,5×121,5 см, дерево, темпера, металл, Национальный музей искусства Каталонии,



Ретабло Тела Христова, 1335–1345 гг., 108,8×222 см, дерево, темпера, металл, гипс, позолота, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона.

Барселона) имеет трёхлопастное завершение, своим мягким контуром связывающее части образа в единое целое. Фигура святого в центре здесь ещё крупнее, чем в ретабло св. Христофора: она занимает всю высоту доски, и ширина центрального компартиментов превышает ширину боковых, так что повествовательные сцены получают характер клейм.

Возникновение традиции помещения сцены Распятия в верхней части ретабло и появление вертикально вытянутых досок связано с надпрестольным киворием, четырёхскатное завершение которого как бы переходит на плоскость в виде фронтона, венчающего центральную секцию композиции. Такое решение сохраняется, когда заалтарные композиции начинают быстро расширяться, например, в работах каталонской мастерской братьев Серра, которых некоторые исследователи считали создателями «классического» типа живописного ретабло [3, с.1; 10, p.194; 13, p.8] (ретабло Пресвятой Девы (1367–1381 гг., 346,3×321 см, дерево, темпера, позолота, Национальный Музей Каталонского искусства, Барселона) и ретабло Святого Духа (Илл.3). Даже при сохранении пропорций ретабло, тяготеющих к горизонтали, акцентирование центральной секции создаёт основу для последующего роста ретабло в высоту (в работе Никола Франсеса, посвященной Пресвятой Деве и св. Франциску (1445–1460 гг., 557×558 см, дерево, темпера, масло, Прадо, Мадрид).

Когда главное изображение церкви переносится за алтарь, на место, занимаемое ранее фреской, разрастаясь по вертикали и горизонтали, оно постепенно захватывает всю алтарную стену, заменяя роспись [7]. Интересными примерами «переходного» периода являются ретабло, написанное темперой на алтарной стене церкви Сан Мигель де Дарока (середина XIV в., *in situ*) и масштабный комплекс в соборе Санта Мария в Саламанке, созданный братьями Делли в 1430–1450 гг.: в первом случае настенная роспись имитирует ретабло, а в другом огромный полиптих (53 сцены из жизни Богоматери) примыкает к алтарной стене, принимая её полукруглую форму, и взаимодействует с фреской, изображающей Страшный Суд, в конхе абсиды. Нам кажется, что именно фресковая живопись повлияла на сложение испанского ретабло с конструктивной точки зрения, превращая его в стационарный полиптих, малую архитектурную форму,

иконографическая программа которой неизменна и доступна для обозрения в равной степени как во время литургии, так и в другое время (в отличие от складных алтарей Нидерландов и Германии).

Обширные иконографические программы испанских ретабло, складывающиеся во внушительные повествовательные циклы и всегда доступные для верующих, отсылают нас к последней составляющей этих комплексов, ранее представлявшей собой отдельно стоящий элемент — дарохранильнице. На упомянутом выше Латеранском соборе 1215 г. был вновь провозглашён догмат о реальности преосуществления Святых Даров во время евхаристического таинства, но в то же время произошло сокращение количества причастий для мирян до 1–2 раз в год, так что возникла проблема компенсации Евхаристии. Изображение, и ранее использовавшееся как замена текста («библия для безграмотных», описывая его словами св. Григория Великого), отныне становилось визуальной заменой причастия, и повествовательные циклы должны были раскрывать суть Евхаристии. Кроме того, в заалтарные композиции Испании постепенно начинают включаться дарохранильницы-табернакли (сначала небольшие ниши в упомянутом выше ретабло Айала и в ретабло Тела Христова (Илл.4), содержащие гостии, а затем и прозрачные конструкции (мостранцы, затем «транспаренте», как в ретабло собора Санта Мария в Толедо), позволявшие верующим видеть Тело Христово.

Ретабло возникли после нововведений Латеранского собора в начале XIII в. и объединили в одном произведении специфические особенности разных компонентов оформления абсид романской эпохи — фризовость и монументальность фресок, трёхчастность фронтона с подчеркнутым главным изображением и его семантическую связь с реликварием, вертикализм и пирамидальное завершение кивория (а также включение сцены Распятия в венчающую часть). С течением времени они стали комплексами внушительной величины, сложности и значимости, поскольку в них включались и Святые Дары. В ретабло сосредоточилась иллюстративная и семантическая нагрузка алтарной зоны.

Список литературы:

1. Лидов А. М. Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса // Иконостас: Происхождение–развитие–символика. Сб. ст. / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С.161–206.
2. Лидов А. М. Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси. Ульяновск: Феория, 2014. 405 с.
3. Каптерева Т. П. Искусство Испании. Средние века. Эпоха Возрождения: Очерки. М.: Изобразительное искусство, 1989. 385 с.
4. Шалина И. А. Вход «Святая святых» и византийская алтарная преграда // Иконостас: Происхождение–развитие–символика. Сб. ст. / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С.52–84.
5. Ainaud de Lasarte J. Peintures romanes espagnoles. Paris: Flammarion, 1962. 24 p.
6. Ainaud de Lasarte J. Arte romanico catalano: Pitture su tavola. Milano: Mondadori, 1965. 15 p.
7. Azcárate Ristori J. M. de. El protogótico hispánico. Madrid: Real Academia de Bellas artes de San Fernando, 1974. 117 p.
8. Berg-Sobré J. Behind the Altar Table: the Development of the Painted Retable in Spain, 1350–1500. Columbia: University of Missouri Press, 1989. 384 p.
9. Bogdanović J. The Moveable Canopy. The Performative Space of the Major Sakkos of Metropolitan Photios // Byzantino-Slavica. Vol.1–2. Prague: Slovanský ústav Euroslavica, 2014. P.256–258.
10. Camon Aznar J. Summa Artis. Pintura medieval española. Madrid: Espasa-Calpe, 1988. 716 p.
11. Deurbergue M. The Visual Liturgy: Altarpiece Painting and Valencian Culture (1442–1519). [s.l.]: Brepols, 2012. 291 p.
12. Kroesen J. E. A. Staging the Liturgy: The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula. Lueven, Paris, Walpole: Peeters, 2009. 467 p.
13. Lacarra Ducay M. del C. Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza. Zaragoza: Institución “Fernando el Catolico”, 1970. 189 p.
14. Melero-Moneo M. La pintura sobre tabla del gótico lineal. Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2005. 223 p.

References:

- Ainaud de Lasarte J. *Peintures romanes espagnoles*. Paris, Flammarion Publ., 1962. 24 p. (in French)
- Ainaud de Lasarte J. *Arte romanico catalano: Pitture su tavola*. Milano, Mondadori Publ., 1965. 15 p. (in Italian)
- Azcárate Ristori J. M. de. *El protogótico hispánico*. Madrid, Real Academia de Bellas artes de San Fernando Publ., 1974. 117 p. (in Spanish)
- Berg-Sobré J. *Behind the Altar Table: the Development of the Painted Retable in Spain, 1350–1500*. Columbia, University of Missouri Press Publ., 1989. 384 p.
- Bogdanović J. The Moveable Canopy. The Performative Space of the Major Sakkos of Metropolitan Photios. *Byzantino-Slavica*, vol.1–2, Prague, Slovanský ústav Euroslavica Publ., 2014. pp.256–258.
- Camon Aznar J. *Summa artis. Pintura medieval española*. Madrid, Espasa-Calpe Publ., 1988. 716 p. (in Spanish)
- Deurbergue M. *The Visual Liturgy: Altarpiece Painting and Valencian Culture (1442–1519)*. [s.l.], Brepols, 2012. 291 p.
- Kaptereva T. P. *Iskusstvo Ispanii. Srednieveka. Epokha Vozrozhdeniia: Oчерki (Spanish Art. Middle Ages. Renaissance: Essays)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1989. 385 p. (in Russian)
- Kroesen J. E. A. *Staging the Liturgy: The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*. Lueven, Paris, Walpole, Peeters Publ., 2009. 467 p.
- Lacarra Ducay M. del C. *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza*. Zaragoza, Institución “Fernando el Catolico” Publ., 1970. 189 p. (in Spanish)
- Lidov A. M. *Ikona. Mir sviatykh obrazov v Vizantii i Drevnei Rusi (Icon. The World of Holy Images in Byzantyne Empire and Antient Rus)*. Ul'ianovsk, Feoriia Publ., 2014. 405 p. (in Russian)
- Lidov A. M. Vizantiiskii antependium. O simvolicheskom prototipe vysokogo ikonostasa (Byzantine Antependium. On Symbolic Prototype of High Iconostasis). *Ikonostas: Proiskhozhdenie–razvitie–simvolika. Sbornik statey (Iconostasis: Origins–Development–Symbolism. Conference materials)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2000, pp.161–206. (in Russian)
- Melero-Moneo M. *La pintura sobre tabla del gótico lineal*. Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions Publ., 2005. 223 p. (in Spanish)
- Shalina I. A. Vkhod “Sviataia sviatykh” i vizantiiskaia altarnaia pregrada (Entrance to “Sanctum sanctorum” and Byzantine Chancel Screen). *Ikonostas: Proiskhozhdenie–razvitie–simvolika. Sbornik statey (Iconostasis: Origins–Development–Symbolism. Conference materials)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2000, pp.52–84. (in Russian)

УДК 7.034: 7.044

Морозова Анна Валентиновна, кандидат искусствоведения, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб. 7–9. 199034. amorozova64@mail.ru, a.v.morozova@spbu.ru

Morozova, Anna Valentinovna, PhD in Art History, associate professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. amorozova64@mail.ru, a.v.morozova@spbu.ru

МОДИФИКАЦИЯ ИКОНОГРАФИИ РИМСКОГО ВОИНА В ИСПАНСКОМ ИСКУССТВЕ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ (В ИЗОБРАЖЕНИЯХ НА ХРИСТИАНСКИЕ СЮЖЕТЫ)

MODIFICATIONS OF THE ICONOGRAPHY OF ROMAN WARRIOR IN THE SPANISH RENAISSANCE ART (IN REPRESENTATIONS OF CHRISTIAN STORYLINES)

Аннотация. В статье А. В. Морозовой рассматривается мало исследованная проблема модификации иконографии римского воина в испанском искусстве эпохи Возрождения на материале скульптурного рельефа. Иконографический тип римского воина в изображениях на христианские сюжеты не привлекал к себе внимания исследователей. Вместе с тем его анализ позволяет раскрыть важные стороны эволюции образной и идейной сторон испанского искусства и в целом испанской культуры эпохи Возрождения. Автор показывает, как постепенно образ римского воина приобретает позитивные коннотации вплоть до изображения ряда святых персонажей с атрибутами римских легионеров. Фактором подобной трансформации явилось осознание Священной Римской империи, в состав которой в эпоху Карла V входила Испания, как наследницы древнеримской империи. Соответственно, испанские монархи уподоблялись римским императорам. А образ римского воина из «врага» христианства в сознании испанцев постепенно превращался в «соратника» и «апологета» христиан и христианства. Для доказательства данного тезиса А. В. Морозова пользуется иконографическим методом анализа памятников. Исследование проведено на материале скульптуры (рельефы, статуи и скульптурные группы), датирующемся XVI в.

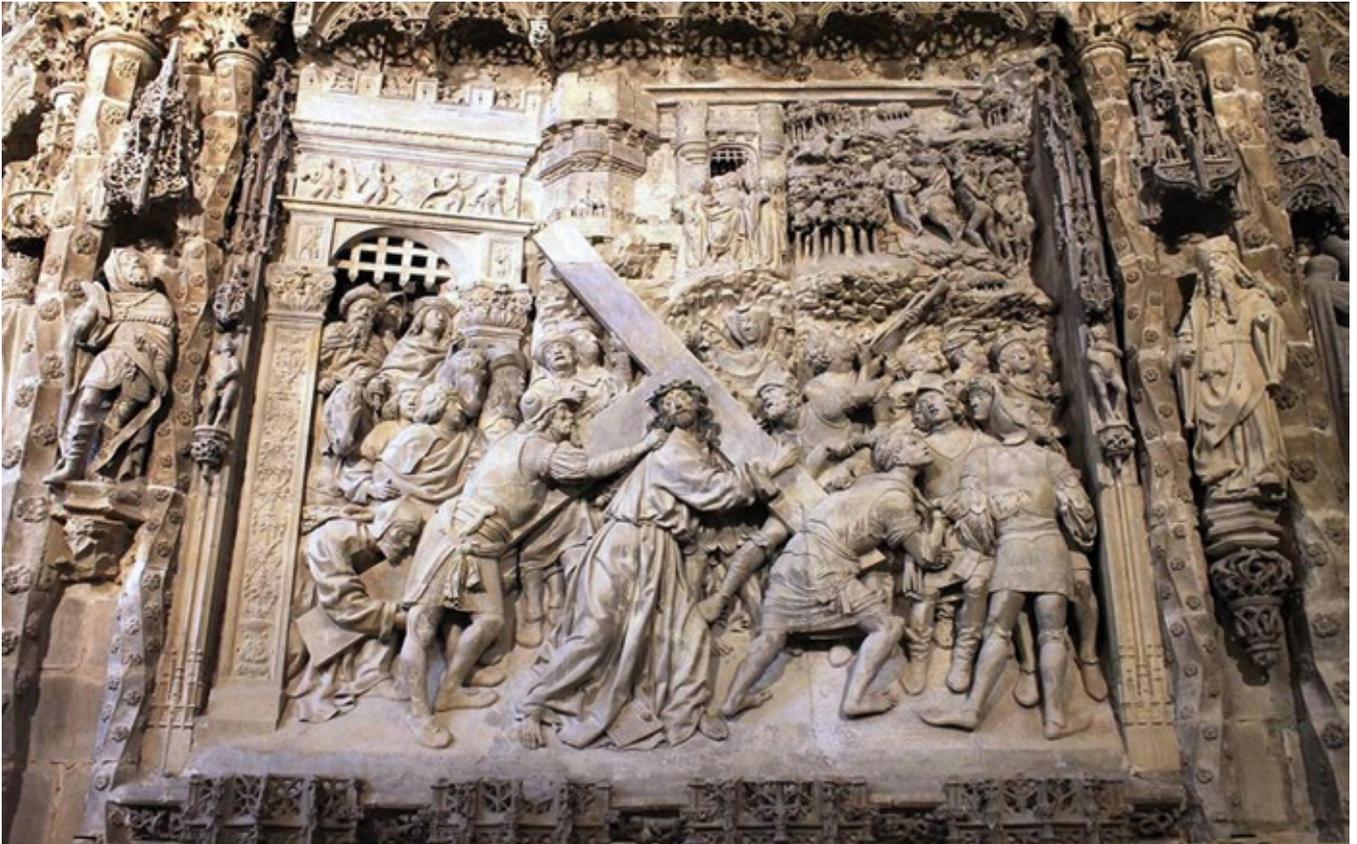
Ключевые слова: искусство Испании; испанская скульптура; иконография римского воина; Ренессанс.

Abstract. The study focused on the underexamined problem of modifications of the iconography of Roman warrior in the Spanish Renaissance art. The sculptures (reliefs, statues and sculptural groups) dating back to the 16th century became the study material. The iconographic type of the Roman warrior in the images on Christian storylines had not attracted the attention of researchers yet. At the same time, its analysis revealed some key points of the evolution of figurative and ideological aspects in Spanish art and, in general, of Spanish Renaissance culture. The author showed how the image of Roman soldier had gradually acquired acceptance which even led to a new imagery of saints depicted with the attributes of the Roman legionaries. Behind this transformation was the perception of the Holy Roman Empire, which in the era of Charles V included Spain, as the heir of the Ancient Roman Empire. Likewise Spanish monarchs were relatable to Roman emperors. And the image of Roman warrior from the viewpoint of the Spaniards gradually turned from the “enemy” of Christianity into a “companion” and “apologist” of Christians and Christianity. To prove this thesis, the author of the study used the iconographic method of analyzing monuments.

Keywords: art of Spain; Spanish sculpture; iconography of the Roman soldier; Renaissance.

В Италии основной вектор развития искусства Возрождения предполагал замену изначального, собственно античного, способа использования античных образов и мотивов способом, конструирующим из этих мотивов символические программы гуманистического толка (по терминологии В. П. Головина) [1]. В последнем случае итальянские художники проводили аналогию между достоинствами и недостатками античных героев и образами современников. Для итальянских художников ассоциативные связи между христианством и язычеством оказываются возможны в силу внимания мастеров к этическим аспектам в обход религиозных. Для испанцев такое пренебрежение религиозной идеологией было немислимо, что ставит их перед проблемой исторического сопряжения античности и христианства. В разработке сюжетов религиозной тематики вопросы увязывания античного и христианского становятся первостепенными.

В процессе эволюции испанского искусства эпохи Возрождения возрастает интерес художников и заказчиков к исторической достоверности. При изображении тех или иных событий мастера большое значение придают правильному, археологически верному воспроизведению одежды, оружия, утвари. В сценах, связанных с римской историей, на смену нейтральным облачениям средневековья приходят документально переданные римские военные доспехи. Пионером в этой области можно считать Филипе де Вигарни, одного из «орлов», по меткому наименованию М. Гомес-Морено [4], испанского Возрождения. Его рельефы из цикла Страстей Христа (первая половина XVI в.) украшают трясальщик (собственно наружную сторону стены, ограничивающей алтарное пространство) собора Бургоса (Илл. 1). Античный мир в лице изображенных скульптором римских персонажей, в интерпретации Вигарни не осознает значимости христианского учения.



Фелипе де Вигарни. Несение креста. Фрагмент траскоро собора в Бургосе. Первая половина XVI в. Мрамор.

Христос вызывает довольно сильные отрицательные эмоции римлян (можно вспомнить, например, воина в «Несении креста», наклоняющегося вперед и с силой дергающего Христа за волосы). Свое негативное отношение к конвоирующим Христа скульптор выражает, придавая им грубоватый, варварский облик (приковывает взгляд зрителя, например, кричащий воин с разверстым ртом справа от Христа за крестом в «Несении креста») и привлекая натуралистические детали (например, при изображении дряблого лица и шеи воина, стоящего слева от Марии в сцене «Распятия»). Подчеркнуто гротескны римляне, изображенные скульпторами Хуаном Родригесом и Лукасом Хиральдо в сцене «Избиения младенцев» из траскоро собора Авилы (первая половина XVI в.) (Илл. 2).

В сцене «Мученичества св. Иоанна Евангелиста» ретабло Королевской капеллы Гранадского собора (первая половина XVI в.) (Илл. 3) Ф. де Вигарни изображает «воинов-марионеток». Их лица застылы, бесстрастны, лишены какого-либо интереса к осуществляемому их силой. Молодой воин справа методично наклоняется вперед, стараясь вылить содержимое ковша точно на голову святого. Воин слева заботливо подвигает угли под котел — оба персонажа как будто заняты приготовлением варева, а не истязанием человека.

Интересно отметить, что в хронологически более ранних рельефах Ф. де Вигарни (траскоро собора Бургоса) римские доспехи решаются еще в средневеково-рыцарском духе — как панцирь, в последующем (ретабло Королевской капеллы собора Гранады) они становятся более мягкими и свободно облегают тело воина, как это и было для них характерно в действительности.

С течением времени трактовка проблемы взаимоотношения язычества и христианства в творчестве испанских художников начинает постепенно меняться. В «Бичевании Христа» из ретабло сакристии собора Авилы (середина XVI в.) римляне бичуют Христа с энтузиазмом и видимым удовольствием. Звериные

инстинкты искажают их лица. В «Несении креста» Дамиана Формента из ретабло майора собора Санто Доминго де ла Калсада (Логроньо) римские воины также настроены явно враждебно по отношению к Христу: например, воин слева, пытаясь заставить Иисуса подняться, подгоняет его пинками. Художник, однако, стремится к изображению и фигур, и лиц воинов в соответствии с классическими канонами красоты, не позволяя экспрессивности возобладать над эстетической стороной искусства.

В созданном в середине XVI в. «Несении креста» (из ретабло церкви св. Марии Магдалины монастыря де Родилья в Бургосе) отношение к Христу римлян, которое у Ф. де Вигарни было или безразличным, или негативным, заменяется негативно-жалостливым (один из воинов двумя руками обхватывает перекладину креста, пытаясь облегчить для Христа его тяжесть). В другом случае, изображая сцену «Бичевания Христа» (в этом же ретабло), художник лишает персонажей, занятых истязанием Христа, античных одежд, их облачения снова становятся нейтральными.

Новые аспекты в изображении римских воинов нашли свое отражение и в рельефах из легенды о святых Юстусе и Пасторе (середина XVI в., церковь св. Юстуса в Толедо), которые Г. Вайзе приписывает резцу скульптора, испытавшего влияние творчества Алонсо Берругете [6, S. 27–28]. Изображение римлян свободно от элементов грубости или варваризации: красивые профили голов, пропорции тела соответствуют классическим канонам, движения свободны и величавы. В их обращении со святыми детьми заметны бережность и осторожность. В сцене убиения святых один из воинов рукоятью своего кинжала останавливает в воздухе лезвие палача, уже готовое обрушиться на голову осужденного.

Постепенно происходящее переосмысление образа римского воина определяет проникновение подобных персонажей в разряд героев, априорно положительных. Последние



Хуан Родригес Лукас Хиральдо. Избиение младенцев. Фрагмент траскоро собора в Авиле. Первая половина XVI в. Камень.

(например, короли в «Поклонении волхвов», персонажи «Снятия с креста») начинают решаться как римские воины, о чем свидетельствует характер их одежды. В рельефах «Поклонения волхвов» Хуана де Валмаседа из ретабло майор Торремормохон (Паленсия, первая половина XVI в.), неизвестного скульптора из ретабло приходской церкви Дорфес Юдего в провинции Бургоса (начало второй четверти XVI в.), А. Берругете из ретабло церкви св. Сантьяго в Вальядолиде (середина XVI в.) (Илл. 4) римские воины поклоняются Христу-младенцу. Хуан де Валмаседа в ретабло майор Торремормохон в военных доспехах, похожих на римские, изображает молодого африканского короля, в алтаре церкви Дорфес в римских доспехах представлен старый волхв (демонстрирующий в коленопреклоненной позе подносимые младенцу дары). Волхвы в образах римских воинов появляются и в более поздних ретабло (в рельефах ретабло майор церкви С. Мариа Медина де Риосеко в Вальядолиде, скульптор второй половины XVI в. Эстебан Хордан; в рельефах ретабло майор Фуэнмайор Логроньо, скульптор Хуан Баскардо, начало XVII в.).

Св. Павел, обращенный в христианство римский военачальник Савл, начинает изображаться в римском военном облачении. Иллюстрацией этому может служить рельеф с «Обращением Савла» из ретабло майор Бесеррил де Кампос в Паленсия, приписываемый скульптору первой половины XVI в. Хуану де Валмаседа; а также изображение святого в рельефах кресел хора собора Авилы (первая половина XVI в.), где одежда римского воина выглядывает из-под накинутой поверх нее драпировки.

В скульптурной группе правой стороны алтаря св. Себастьяна (в церкви св. Франсиско в Медине де Риосеко близ Вальядолида) Хуан де Хуни оригинально решает стоящего

справа от святого римского лучника. Его поза выражает сомнение, раскаяние, неудовлетворенность происходящим при его непосредственном участии. Фигура заворачивается вокруг своей оси, ее правая рука поднята к голове, ноги полусогнуты. Сломанный лук воин держит в опущенной левой руке. Такая интерпретация образа и сюжета в целом — полная противоположность рельефу, созданному неизвестным скульптором более раннего времени в серии изображений на спинках кресел хора собора Авилы. Там римский воин хладнокровно целится в привязанного к стволу дерева святого. Второй лучник, изображенный рядом, деловито наклоняется, стараясь закрепить тетиву лука.

Любопытно, что и св. Михаил со временем «приобретает» доспехи, сильно напоминающие римские. Можно выстроить такого рода «эволюционный» ряд: св. Михаил в соборе Калаора (Логроньо) скульптора Гильена де Оланда, рельеф створок дверей церкви Королевского госпиталя в Бургосе, св. Михаил траскоро собора Бурго де Осмо (Сория), приписываемый Хуану де Хуни (Илл. 5). Архангел Хуана де Хуни замечателен своим совершенно «римским» обликом. Исчезают тяжелые металлические наколенники, глава христова воинства изображается в модных римских сандалиях.

В процессе изменения взгляда на взаимосвязь истории Древнего Рима и истории христианства главным фактором явилось осознание Священной Римской империи, в состав которой в эпоху Карла V входила Испания, как наследницы древнеримской империи. Соответственно, испанские монархи и их приближенные уподоблялись римским императорам, что обусловило практику изобразительного искусства представлять испанского монарха и испанскую знать одетой



Фелипе де Вигарни. Мученичество св. Хуана. Фрагмент ретабло Королевской капеллы в Гранаде. Первая половина XVI в. Дерево.



Хуан де Хуни (?). Архангел Михаил. Фрагмент траскоро собора в Бурго де Осма (Сория). Вторая половина XVI в. Дерево.



Алонсо де Берругете. Поклонение волхвов. Фрагмент ретабло церкви св. Сантьяго в Вальядолиде. Середина XVI в. Дерево.

«по-римски» [3; 5]. Переоценка древнеримской истории, безусловно, повлияла и на трактовку образа римского воина в сценах на христианские сюжеты.

Модификация отношения к римлянам в сценах на христианские сюжеты свидетельствует о подспудном возникновении представлений о мирном приятии христианства в античности. Необходимость появления такой точки зрения была обусловлена требованием совместить уважение к античности и воинственный дух католицизма, усилению которого служила деятельность инквизиции.

Список литературы:

1. Головин В. П. Скульптура и живопись итальянского Возрождения. М.: Изд-во мгу, 1985. 87 с.
2. Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. М.: Искусство, 1972. 320 с.
3. Морозова А. В. Античные образы в испанском искусстве XVI в. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. 99 с.
4. Gomez Moreno M. Las Aguilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. Madrid: Consejo superior de Investigaciones, 1941. 245 p.
5. Sebastian S., Garcia Gainza M. C., Rogelio Buendia J. Historia del arte hispanico. 3 volúmenes. Vol. 3. El Renacimiento. Madrid: Alhambra, 1988. 344 p.
6. Weise G. Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten. Reutlingen: Gryphius Verlag, 1925–1929. 5 Bdn. B. 4. 192 S.

References:

- Golovin V. P. *Skulptura y zhivopis italianskogo Vozrozhdeniya (The Sculpture and Painting of the Italian Renaissance)*. Moscow, MSU Publ., 1985. 87 p. (in Russian)
- Gomez Moreno, M. *Las Águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*. Madrid, Consejo superior de Investigaciones Publ., 1941. 245 p. (in Spanish)
- Libman M. Ya. *Dürer y ego epoha (Dürer and His Time)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 320 p. (in Russian)
- Morozova A. V. *Antichnie obrazi v ispanskom iskusstve XVI veka (Antique Images in Spanish Art of the 16th Century)*. Saint-Petersburg, Saint Petersburg State University Publ., 2008. 99 p. (in Russian)
- Morozova A.V. La imagen del monarca en el arte español de la mitad del Siglo XVI. *Memoria y Civilización*, 2017, no. 20, pp. 27–44. (in Spanish)
- Sebastian S.; Garcia Gainza M. C.; Rogelio Buendia J. *Historia del arte hispanico*. 3 volúmenes. Vol. 3. El Renacimiento. Madrid, Alhambra Publ., 1988. 344 p. (in Spanish)
- Weise G. *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*. In 5 vol. Vol. 4. Reutlingen, Gryphius Verlag Publ., 1925–1929. 192 S. (in German)

УДК 7.035.450.5

Костыря Максим Алексеевич, кандидат искусствоведения, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. claver@mail.ru

Kostyria, Maksim Alexeevich, PhD in Art History, associate professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. claver@mail.ru

ПЕЙЗАЖИ КЛОДА ЛОРРЕНА И НИКОЛА ПУССЕНА ВО ДВОРЦЕ БУЭН РЕТИРО

LANDSCAPES BY CLAUDE LORRAIN AND NICOLAS POUSSIN FOR THE BUEN RETIRO PALACE

Аннотация. Статья посвящена малоизвестным страницам творчества великих французских художников эпохи классицизма — Клода Лоррена и Никола Пуссена. В 1636–1638 гг. они исполнили несколько пейзажей (Прадо, Мадрид) с отшельниками, предназначенных для декорации дворца Буэн Ретиро под Мадридом. Их необычная композиция и образный строй уникальны в творчестве художников. Во многом это объясняется условиями заказа — картины предназначались для особой галереи или уединенных павильонов дворцового парка и, возможно, были связаны с какими-либо религиозными практиками. Однако здесь могло проявиться и воздействие конкретных произведений, выступивших в качестве своеобразных «образцов». Исследователями высказывалось мнение, что, в случае Клода Лоррена таковыми могли послужить картины итальянского живописца Филиппо Наполетано. Не отрицая такую возможность, мы предлагаем новый источник стилистики и образности картин из Прадо. Авторская гипотеза состоит в том, что при создании, по меньшей мере, двух из них французские мастера могли вдохновляться полотном Тициана «Пейзаж со Св. Иеронимом» (Лувр, Париж). Полотно, первоначально входившее в коллекцию мантуанских герцогов, после разграбления Мантуи в 1630 г. могло попасть в Рим, где с ним могли познакомиться как Лоррен, так и Пуссен. Сравнительный анализ картины Тициана и пейзажей для дворца Буэн Ретиро выявляет несомненную близость данных произведений между собой. Дополнительным подтверждением указанной гипотезы может служить свидетельство близкого друга французских мастеров Иоахима фон Зандрарта о преклонении Лоррена и Пуссена перед шедеврами Тициана.

Ключевые слова: живопись; классицизм; пейзаж; Клод Лоррен; Никола Пуссен; Тициан; Буэн Ретиро

Abstract. The study focused on little-known pages of creative life of two great French classicism artists — Claude Lorrain and Nicolas Poussin. In 1636–1638 they produced several landscapes with hermits (Prado, Madrid) intended to decorate the Buen Retiro Palace near Madrid. Their unusual composition and imaginative structure were unique in the work of the artists. These were largely due to the terms of the commission because the commissioner aimed the paintings for a special gallery or secluded pavilions of the palace park. Thus the works were possibly associated with some religious practices. But we assumed that the impact of specific works, acted as some kind of “samples”, also could take place. Researchers expressed the opinion that, in the case of Claude Lorrain, the paintings of Italian painter Filippo Napoléano may have been such samples. Allowing this possibility, we offered a new source of style and imagery of the Prado paintings. The author made a hypothesis that while creating at least two of them, French masters could seek inspiration in Titian’s “Landscape with St. Jerome” (circa 1531, Louvre, Paris). The canvas, which originally belonged to the collection of dukes of Mantua, after the plundering of Mantua in 1630 might have appeared in Rome, where Lorrain and Poussin probably saw it. A comparative analysis of Titian’s painting and landscapes for the Buen Retiro Palace revealed doubtless similarity of these works. A close friend of the French masters Joachim von Sandrart witnessed that Lorrain and Poussin had worshipped the masterpieces of Titian. This was an additional argument for the hypothesis.

Keywords: painting; classicism; landscape; Claude Lorrain; Nicolas Poussin; Titian; Buen Retiro Palace.

Дворцовый комплекс Буэн Ретиро (не сохранился) был возведен архитектором Алонсо Карбонеллем под Мадридом для испанского короля Филиппа IV. Не менее двадцати четырех полотен, предназначенных для украшения дворца, должны были исполнить ведущие пейзажисты Рима: Клод Лоррен, Никола Пуссен, Гаспар Дюге, Ян Бот и др. Непосредственным размещением заказа занимался посол Испании при папской курии дон Мануэль де Моура, маркиз Кастель Родриго [9, р. 390; 10, р. 125; 11]. Эти пейзажи содержали сцены с христианскими отшельниками, что, по всей видимости, было связано с их будущим особым местоположением: либо в отдельной галерее [19, р. 200], либо в павильонах дворцового парка, где они должны были подчеркивать уединенность данных мест [9, р. 390].

Французский художник Клод Желле, прозванный Лоррен (1600 или 1604–1682), вошел в историю европейской живописи как непревзойденный «певец солнечного света». Однако в его творческом наследии есть несколько ночных пейзажей, свидетельствующих об интересе Лоррена и к этой стороне жизни природы.

Самый ранний из них «Пейзаж с искушением Св. Антония» (около 1638, Прадо, Мадрид. Илл. 1) уникален для живописца. Такие фантастические пейзажи, пережившие расцвет в творчестве Иеронима Босха, Херри мет де Блеса и других мастеров XV–XVI вв. были явным анахронизмом во второй четверти XVII столетия. Мистика и потусторонние силы никогда не привлекали Лоррена. Тем не менее, перед нами изображение мистической



Клод Лоррен. Пейзаж с искушением Св.Антония.
Около 1638. Холст, масло. Прадо, Мадрид

ночи, в которой соединились дьявольские чары и непоколебимая вера, адское пламя и божественный свет. Необычность картины, скорее всего, объясняется требованием заказчика — испанского короля Филиппа IV.

В 1636–1638 гг. Лоррен исполнил три картины с отшельниками: «Пейзаж со Св. Марией из Червелло», «Пейзаж с искушением Св. Антония» и «Пейзаж со Св. Онофрием» (все — Прадо, Мадрид). На первой из них представлено утро с фигурой святой и источником света слева, на второй — ночь со святым и источником света в центре, а на третьей — вечер с фигурой святого и источником света справа [18, р. 155]. Вероятно, в таком порядке полотна должны были располагаться на подготовленном для них месте. Таким образом, как повышенная экспрессия и мистический антураж, так и основные элементы композиции «Пейзажа с искушением Св. Антония», по всей видимости, определялись условиями заказа.

В таком стиле Лоррену писать еще не приходилось. На какие работы мог ориентироваться художник? Итальянский исследователь Марко Кьярини предположил, что на Лоррена могли повлиять «дьяблерии» Филиппо Наполетано (около 1587–1629) (например «Данте и Вергилий в Аду», около 1622, частное собрание. Илл.2) [12, р. 15]. Эта гипотеза не лишена оснований. Однако нам хотелось бы обратить внимание на другой возможный источник появления полотна Лоррена. Речь идет о картине Тициана (ок.1488/89–1576) «Пейзаж со Св. Иеронимом» (около 1531, Лувр, Париж. Илл.3). Можно отметить несколько особенностей, сближающих картины Лоррена и Тициана между собой. Это более тяжелая, почти закрывающая небо, правая часть композиции и «открытая» пейзажная левая; фигуры святых, чей взгляд направлен практически в одну и ту же точку, и, главное, мотив мощного древесного ствола, за которым разливается лунное сияние [7, с.86].

Полотно Тициана имеет довольно запутанную историю. Предполагается, что оно было написано художником для герцога Федерико II Гонзага [13, р. 138] и до 1630 г. находилось в Мантуе. В 1630 г. огромная коллекция мантуанских герцогов была разграблена во время взятия города имперскими войсками. Согласно одной из версий, «Пейзаж со Св. Иеронимом» попал в Англию, с 1637 г. находился в собрании короля Карла I Стюарта, а после установления республики в 1649 г. был продан в числе других шедевров королевской коллекции [16, р. 317]. В настоящее время это предположение не подкреплено убедительными документальными свидетельствами. Не подлежит сомнению лишь то, что в 1671 г. картина была куплена французским королем Людовиком XIV у коллекционера Жана Батиста де Ла Фейля, и с 1685 г. находится в Лувре [17, р. 149]. Таким образом, пока местонахождение картины до последней трети XVII в. не установлено с достаточной степенью достоверности, можно предположить, что «Пейзаж со Св. Иеронимом» после 1630 г. попал в Рим, где его мог видеть Лоррен [7, с. 86].

Существует еще одно обстоятельство, на наш взгляд, подтверждающее данную гипотезу. Оно связано с картиной соотечественника Лоррена Никола Пуссена (1594–1665) «Пейзаж со Св. Павлом-отшельником» (Прадо, Мадрид. Илл.4) [8, р. 70; 9; 15, р. 145–146; 21, р. 15]. Написанная около 1637–1638 г., картина входила в число работ, заказанных маркизом Кастиль Родриго для дворца Буэн Ретиро. Полотно Пуссена обнаруживает некоторую композиционную общность с ксилографией «Св. Иероним в пустыне» (около 1525–1530. Илл.5), выполненной по оригиналу Тициана либо Николо Болдрини (около 1500 – после 1566), либо Джованни Бритто (работал в 1536–1550). Речь идет в первую очередь о скалах справа и изогнутых деревьях слева. Однако более



Филиппо Наполетано. Данте и Вергилий в Аду.
Около 1622. Шифер, масло. Частное собрание

вероятным источником композиции картины Пуссена мог послужить именно титиановский «Пейзаж со Св. Иеронимом». Композиционное сходство этих произведений представляется нам очевидным. В обеих картинах в центре изображен почти обнаженный святой, справа — скала,



Тициан. Пейзаж со Св. Иеронимом.
Около 1531. Холст, масло. Лувр, Париж

поросшая лесом, дерево перед ней, вода, слева — два дерева и «открытый» ландшафт. Также похожи поза святого, особенно жест его правой руки, и вещи, его окружающие — большой камень и тонкое распятие, сплетенное из веток. Основное различие этих полотен в том, что внутреннее напряжение сцены Пуссен передает с помощью не ночного, а грозового пейзажа (молния изображена, кстати, тоже в духе Джорджоне и Тициана). Интересно отметить, что долгое время святого на картине Пуссена отождествляли со Св. Иеронимом, и только в 2011 году Джеймс Джуитт окончательно доказал, что в действительности это Св. Павел [14].

«Пейзаж со Св. Павлом-отшельником» занимает особое место в творчестве Пуссена. Во-первых, необычен сам сюжет: ни до, ни после Пуссен не писал картин с отшельниками. Во-вторых, до середины 1630-х гг. ландшафт играл в его произведениях вспомогательную роль; здесь же, как и в других работах для Буэн Ретиро, пейзаж должен был нести основную смысловую нагрузку. Пуссен достаточно часто заимствовал различные элементы своих картин из шедевров великих мастеров Ренессанса. Преклонение Пуссена в его ранние римские годы перед Тицианом хорошо известно. Немецкий живописец Иохим фон Зандрарт (1606–1688), живший в Риме в 1628–1635 гг., оставил описание того, как он с Пуссеном, Лорреном и другими художниками посетил виллу Альдобрандини, где выставлялись знаменитые феррарские «вакханалии» Тициана. Зандрарт пишет: «Мы исследовали их тщательно и с большим терпением; мы полностью согласились в том, что не существует ничего более приятного, изысканного и прекрасного, чем Тициан...» [20, S.



Никола Пуссен. Пейзаж со Св. Павлом-отшельником.
Около 1637–1638. Холст, масло. Прадо, Мадрид

270]. Знаменитый скульптор и архитектор Джованни Лоренцо Бернини (1598–1680) говорил о Пуссене: «Одно время он очень хорошо подражал в этом [т.е. колорите] Тициану» [1, с. 246]. О влиянии Тициана на Пуссена неоднократно писали как отечественные (А. С. Гликман, С. М. Даниэль, Ю. К. Золотов) [3, с. 78; 4, с. 15–16; 5, с. 127], так и зарубежные ученые (К. Кларк) [6, с. 154; 19, р. 58, 86]. А по образному выражению В. Н. Вольской, «его [Пуссена] увлечение великим венецианцем было подлинной страстью сердца» [2, с. 39]. Поэтому, на наш взгляд, нет ничего необычного в том, что в данном



Никола Болдрини или Джованни Бритто по оригиналу Тициана.
Св. Иероним в пустыне. Около 1525–1530. Ксилография

случае он мог взять за образец полотно Тициана, причем так «подходящее» к условиям заказа! Так как Лоррен и Пуссен на протяжении всей жизни поддерживали дружеские отношения, то они вполне могли вдохновляться одной и той же картиной Тициана [7, с. 87]. Майкл Китсон особо подчеркивал близость стиля пейзажей французских художников именно во второй половине 1630-х гг. [15, р. 146].

Хорошо заметна разница в восприятии ночи между искусством XVI и XVII веков. Лунный свет в картине Лоррена не имеет того мистического оттенка, который явно доминирует в полотне Тициана. Мягкий свет луны, омывающий задний план мадридской картины, вступает в противоречие с inferнальной атмосферой переднего плана, образованной ирреальным божественным сиянием и отсветами дьявольского костра. Реалистические тенденции XVII в. не могут ужиться с реминисценциями босховского, по сути, чисто средневекового, образа ночи, что придает картине несколько эклектичный вид. Следует отметить, что ночное небо с луной выполнено в духе северной, а точнее, голландской традиции. В этом легко убедиться, если взглянуть на рисунок «Пастухи в пещере ночью» (до 1642, бумага, перо и кисть коричневым тоном, сангина, Музей Тейлера, Харлем) Питера ван Лара (1582–1642). Мягкое сияние луны и создаваемая им атмосфера очень похожи на аналогичные элементы картины Лоррена [7, с. 87–88].

Подводя итог, можно сделать вывод, что, приспосабливаясь к условиям королевского заказа, французские живописцы создали весьма необычные для себя произведения. Ориентируясь на работы Филиппо Наполетано и Тициана, они добились выразительной композиции и особой мистической атмосферы своих полотен. Этот случай остался уникальным в их практике.

Список литературы:

1. Бернини Дж.-Л. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1965. 392 с.
2. Вольская В. Н. Пуссен. М.: Изд-во Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 1946. 189 с.
3. Гликман А. С. Никола Пуссен. Л.; М.: Искусство, 1964. 140 с.
4. Даниэль С. М. Европейский классицизм. СПб.: Азбука-классика, 2003. 304 с.
5. Золотов Ю. К. Пуссен. М.: Искусство, 1988. 376 с.
6. Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб.: Азбука-классика, 2004. 304 с.
7. Костыря М. А. Ночной пейзаж в западноевропейской живописи XVII века: дисс... канд. иск.17.00.09. Санкт-Петербург, 2004. 161 с.
8. Blunt A. Poussin Studies V: 'The Silver Birch Master' // *The Burlington Magazine*. 1950. Vol. 92, No. 564. P. 69–73
9. Blunt A. Poussin Studies VIII — A Series of Anchorite Subjects Commissioned by Philip IV from Poussin, Claude and Others // *The Burlington Magazine*. 1959. Vol. 101, No. 680. P. 387–390.
10. Brown J., Elliott J. H. A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV. New Haven and London: Yale University Press, 1980. 296 p.
11. Brown J., Elliott J. H. The Marquis of Castel Rodrigo and the Landscape Paintings in the Buen Retiro // *The Burlington Magazine*. 1987. Vol. 129, No. 1007. P. 104–107.
12. Chiarini M. The Importance of Filippo Napoletano for Claude's Early Formation // *Claude Lorrain: A Symposium. Studies in the History of Art*. Vol. 14. Washington: National Gallery of Art, 1984. P. 13–28.
13. Humfrey P. Titian: The Complete Paintings. Ghent: Ludion, 2007. 408 p.
14. Jewitt J. R. Weaving Together an Identity in Nicolas Poussin's "Landscape with an Anchorite Saint" // *The Burlington Magazine*. 2011. Vol. 153, No. 1298. P. 307–311.
15. Kitson M. The Relationship between Claude and Poussin in Landscape // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1961. Bd. 24, H. 2. P. 142–162.
16. Le siècle de Titien: L'âge d'or de la peinture à Venise, Catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris, du 9 mars au 14 juin 1993. Paris: Réunion des Musées nationaux, 1993. 756 p.
17. Pedrocchio F. Titian: The Complete Paintings. London: Thames & Hudson, 2001. 344 p.
18. Röthlisberger M. Claude Lorrain. The Paintings. Vol.1. New Haven: Yale University Press, 1961. 566 p.
19. Poussin and Nature: Arcadian Visions. Catalogue of Exhibition. The Metropolitan Museum of Art, New York, February 12 – May 11 2008. New Haven: Yale University Press; New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008. 414 p.
20. Sandrart J., von. *Academie der elden Bau -, Bild - und Mahlerey-Künste von 1675*. München: G. Hirth, 1925. 446 S.
21. Whitfield C. Poussin's Early Landscapes // *The Burlington Magazine*. 1979. Vol. 121, No. 910. P. 10–19.

References:

- Bernini Dzh-L. Vospominaniia sovremennikov (Memoirs of Contemporaries)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 392 p. (in Russian)
- Blunt A. Poussin Studies V: 'The Silver Birch Master'. *The Burlington Magazine*, 1950, vol. 92, no. 564, pp. 69–73.
- Blunt A. Poussin Studies VIII — A Series of Anchorite Subjects Commissioned by Philip IV from Poussin, Claude and Others. *The Burlington Magazine*, 1959, vol. 101, no. 680, pp. 387–390.
- Brown J.; Elliott J. H. *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. New Haven and London, Yale University Press Publ., 1980. 296 p.
- Brown J.; Elliott J. H. The Marquis of Castel Rodrigo and the Landscape Paintings in the Buen Retiro. *The Burlington Magazine*, 1987, vol. 129, no. 1007, pp. 104–107.
- Chiarini M. The Importance of Filippo Napoletano for Claude's Early Formation. *Claude Lorrain: A Symposium. Studies in the History of Art*. Vol. 14. Washington, National Gallery of Art Publ., 1984, pp. 13–28.
- Danijel' S. M. *Evropeiskii klassitsizm (European Classicism)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2003. 304 p. (in Russian).
- Glikman A. S. *Nikola Pussen (Nicolas Poussin)*. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 140 p. (in Russian).
- Humfrey P. *Titian: The Complete Paintings*. Ghent, Ludion Publ., 2007. 408 p.
- Jewitt J. R. Weaving Together an Identity in Nicolas Poussin's "Landscape with an anchorite saint". *The Burlington Magazine*, 2011, vol. 153, no. 1298, pp. 307–311.
- Kitson M. The Relationship between Claude and Poussin in Landscape. *Zeitschrift für Kunstgeschichte (Journal of Art History)*, 1962, vol. 24, no. 2, pp. 142–162.
- Klark K. *Peizazh v iskusstve (Landscape in Art)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2004. 304 p. (in Russian).
- Kostyria M. A. *Nochnoi peizazh v zapadnoevropeiskoi zhivopisi XVII veka (Nocturne in the 17th Century Western-European Painting): PhD Thesis*. Saint Petersburg, 2004. 161 p. (in Russian).
- Le siècle de Titien: L'âge d'or de la peinture à Venise. Catalogue d'exposition (The Century of Titian: The Golden Age of Painting in Venice. Exhibition Catalogue)*. Paris, Réunion des Musées nationaux Publ., 1993. 756 p. (in French).
- Pedrocchio F. *Titian: The Complete Paintings*. London, Thames & Hudson Publ., 2001. 344 p.
- Poussin and Nature: Arcadian Visions. Catalogue of Exhibition. The Metropolitan Museum of Art, New York, February 12 – May 11, 2008*. New Haven, Yale University Press Publ.; New York: The Metropolitan Museum of Art Publ., 2008. 414 p.
- Röthlisberger M. *Claude Lorrain. The Paintings. Vol.1*. New Haven: Yale University Press Publ., 1961. 566 p.
- Sandrart J., von. *Academie der elden Bau -, Bild - und Mahlerey-Künste von 1675 (The Academy of Architecture, Sculpture and Painting)*. München, G. Hirth Publ., 1925. 446 p. (in German).
- Vol'skaia V. N. *Pussen (Poussin)*. Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts Publ., 1946. 189 p. (in Russian).
- Whitfield C. Poussin's Early Landscapes. *The Burlington Magazine*, 1979, vol. 121, no. 910, pp. 10–19.
- Zolotov Iu. K. *Pussen (Poussin)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 376 p. (in Russian)

УДК 7.034.75

Бун Валентина Захаровна, искусствовед, заместитель директора по научной работе Научной библиотеки Российской академии художеств. Центр научных учреждений РАН, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. bun@tiera.ru

Bun, Valentina Zaharovna, art historian, deputy director of Scientific Library of the Russian Academy of Art. Centre of Scientific Institutions of the Russian Academy of Art, Universitetskaya nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. bun@tiera.ru

ИСПАНСКИЙ ПРИДВОРНЫЙ ПОРТРЕТ И ФРАНЦУЗСКИЕ ПОРТРЕТИСТЫ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА

THE SPANISH COURT PORTRAIT AND THE FRENCH PAINTERS IN THE SECOND HALF OF THE 17TH CENTURY — THE FIRST HALF OF THE 18TH CENTURY

Аннотация. В статье идет речь о роли французских художников-портретистов в истории развития испанской традиции придворного портретирования во второй половине XVII – первой половине XVIII века. Автор делает попытку проследить механизмы взаимодействия двух соседних художественных школ испанского и французского придворного портрета в XVII столетии и дать новую оценку творчеству французских мастеров при испанском дворе в первой половине XVIII века. Ранее большинством исследователей первая половина XVIII столетия в Испании в области придворного портретирования рассматривалась как период гегемонии французской портретной школы без попытки переосмыслить это время как определенный этап развития местной живописной школы, предпосылки которого появляются еще в предшествующем веке. В статье рассматривается портретное творчество таких французских художников, как Тигер, Куртийо, Риго, Уассе, Ранк, Ван Лоо и т.д. в контексте их влияния на формирование нового канона изображения и создания нового образа испанского монарха. Автор использует историко-культурологический, иконографический и сравнительный методы анализа испанского портретного наследия рассматриваемого периода для создания единой непрерывной картины развития традиции испанского придворного портретирования и определения роли французских мастеров в этом процессе.

Ключевые слова: придворный портрет; живопись; Испания; французские портретисты; живописная школа.

Abstract. The purpose of this study was to show the role which French painters played in the history of Spanish court portrait in the second half of the 17th century – the first half of the 18th century. The author traced the mechanism of interaction between the neighboring art schools of Spain and France in the 17th century court portraiture and proposed a new approach to the works of the French painters at the Spanish court in the first half of the 18th century. Theorists traditionally regard the latter as the time of the French hegemony in the Spanish court portrait. The author invites readers to look afresh at the Spanish court portrait of the first half of the 18th century and suggests to treat it as a new period, which stems from the art of the previous century within the local Spanish tradition. It is important to define portraits painted by Tiger, Courtilleau, Rigaud, Houasse, Ranc, Van Loo and others as works that influenced the new canon and image of the Spanish monarch. The author applied historical, culturological, iconographic methods and comparative analysis in order to trace the continual development of the Spanish Court Portraiture and estimate the contribution of the French Painters.

Keywords: Court portrait; painting; Spain; art school; French painters.

Формирование традиции испанского придворного портретирования неразрывно связано с утверждением гегемонии династии Габсбургов на европейской политической арене в XVI столетии. Имена художников, приглашенных Карлом V и Филиппом II на придворную службу ко двору для создания королевских портретов, были знамениты на всю Европу. Композиционные и иконографические приемы, заложенные венецианцем Тицианом и нидерландцем Антонисом Мором, были подхвачены и развиты местными испанскими мастерами, окончательно сформулировавшими канон изображения правящей персоны в Испании. Однако, если в XVI в. в области придворного европейского портрета господствовала влиявшая на соседние страны испанская школа, то в XVII столетии художественный вектор начинает постепенно изменяться.

В течение долгого времени, когда разговор заходил о внешних факторах, влиявших на местную испанскую традицию, придворный портрет второй половины XVII столетия рассматривался исследователями только в

контексте подавляющего влияния соседней фламандской школы живописи во главе с Питером Паулем Рубенсом и Антонисом Ван Дейком, переживавшей на тот момент период своего расцвета. В то время как первая половина XVIII в. в области придворного портретирования чаще всего воспринималась как период господства французских художников при испанском дворе без попытки переосмыслить их живописное портретное наследие в общей канве развития испанской художественной школы. Однако, уже в XVII столетии мы встречаемся с тем, что испанские художники, работавшие при королевском дворе, были знакомы с французской традицией портретной живописи, в то время как находившиеся на службе у испанского короля французские мастера первой половины XVIII в. стремились адаптировать свою манеру для решения задач, ставящихся перед ними испанской королевской семьей. В свете чего, для того, чтобы яснее понимать особенности процесса сложения и бытования испанской живописной школы, мы находим целесообразным проследить путь взаимодействия



Жан Тигер(?). Портрет Марии Луизы Орлеанской. 1679–1682(?). Холст, масло. Версаль

местной художественной традиции придворного портрета в Испании и французской, в лице французских живописцев, выполнявших заказы испанского двора, в течение второй половины XVII – первой половины XVIII столетия (в период, когда Испания теряет свой статус на европейском континенте) и попытаться дать оценку этим процессам, которые в дальнейшем отразились на пути развития испанской традиции портретирования в целом.

К началу XVII в. были заложены определенные способы и механизмы взаимодействия двух соседних портретных школ между собой. В первую очередь это был обмен портретными изображениями при решении брачных династических вопросов. Несмотря на permanently сложную политическую обстановку между двумя соседними государствами, браки, заключенные между династиями испанских Габсбургов и французских Бурбонов, не были редкостью. Традиционно такие союзы сопровождалась обменом портретов предполагаемых будущих супругов, которые исполнялись лучшими художниками, находившимися на тот момент на службе при дворе. Вследствие чего оба королевских дома имели выдающиеся образцы портретного искусства и общее представление о развитии придворной портретной живописи соседнего государства [12]. Во-вторых, как уже упоминалось выше, первые французские портретисты, работавшие для испанского двора, появились уже в XVII столетии и могли непосредственно влиять на вкусы испанской придворной знати. Также хочется упомянуть о таком механизме знакомства с образцами другой художественной школы, как гравюры и эстампы, которые, в отличие от оригинальных живописных работ, были доступны большему кругу людей, в том числе и тем, кто напрямую не был связан с жизнью мадридского двора.

Как мы знаем, первый брак Карлоса II был заключен в 1679 г. с французской принцессой Марией Луизой Орлеанской. Возложенные на этот союз надежды не оправдались, отношения с Францией продолжали быть

напряженными, а юная королева умирает в 1689 г., так и не подарив испанскому престолу желанного наследника. Однако в течение десяти лет, проведенных французской принцессой при испанском дворе, королевская коллекция в Алькасаре пополняется портретными изображениями родственников Марии Луизы Орлеанской, портретами членов французской королевской династии. В личную коллекцию королевы входило около 150 живописных произведений, большую часть из которых составляли оригиналы и реплики портретов династии Бурбонов того времени [2, р. 88], относившиеся в основном к школе Пьера Миньяра, одного из любимых художников тестя испанского монарха — Филиппа Орлеанского. В связи с кончиной Марии Луизы Орлеанской портреты, входившие в ее коллекцию, были разосланы ее французским родственникам, но часть портретных произведений остается при испанском дворе. По дворцовой описи 1694 г. в мастерской живописца короля в Алькасаре числилось 11 портретов членов французской династии. Некоторые из них могли происходить из коллекции усопшей королевы [2, р. 89]. В свете выше перечисленного мы можем сделать предположение, что



Жак Куртийо. Портрет Марианны Нойбургской. 1700. Холст, масло. Прадо, Мадрид

испанские художники, работавшие при дворе в то время и обладавшие доступом к королевской коллекции, имели представление не просто о некоей абстрактной французской портретной школе, а были знакомы с образцами портретной живописи одного конкретного автора — Пьера Миньяра. И если на живописную манеру таких сложившихся к тому времени крупных мастеров, как Карреньо де Миранда и Клаудио Коэльо, это знакомство не могло существенно повлиять, то для их учеников следующего поколения художников эти портретные работы уже могли выступать образцами для штудий и источниками композиционного и стилистического заимствования.

Фактическое появление французских портретистов при испанском дворе также связано с приездом в Мадрид Марии Луизы Орлеанской в 1679 г., в свите которой находился портретист Жан Тигер, ученик Пьера Миньяра. По сохранившимся документам ясно, что он пробыл в Испании до 1682 г. [1, р. 209]. Однако, к сожалению, на данный момент достоверно не известны королевские портреты, принадлежащие его кисти. Исследователь Анхель Аттеридо предполагает, что портрет Марии Луизы Орлеанской, хранящийся в Большом Трианоне Версаля, был написан французским художником в период его пребывания при испанском дворе [2, р. 92]. В XVI–XVII столетиях традиция родственного обмена портретными изображениями была чрезвычайно развита, особенно это касалось королевских домов, выдававших своих дочерей замуж в соседние государства. Исходя из этого положения и не касаясь вопросов атрибуции конкретного произведения, мы можем сделать вывод, что сам факт того, что Мария Луиза Орлеанская привозит с собой художника-портретиста, свидетельствует о том, что он должен был написать, по крайней мере, несколько портретных изображений госпожи в качестве испанской королевы, которые она могла бы послать своим французским родственникам либо украсить ими свои личные покои. В любом случае, за три года пребывания французского мастера в Алькасааре с его работами и живописной манерой так или иначе должны были познакомиться испанские художники, находившиеся в то время на придворной службе и связанные с юной королевой, такие, как Клаудио Коэльо и Себастьян Муньос. Последний являлся живописцем королевы с 1688 г. Можно отметить определенную связь в трактовке образа в портретном изображении юной королевы из музея Версаля (ок. 1679–1682(?)) (Илл. 1) и в портрете Марии Луизы Орлеанской в форме тондо, входившем в живописную композицию картины С. Муньоса «Похороны королевы Марии Луизы Орлеанской» (1689), ныне хранящейся в музее Испанского общества в Нью-Йорке.

Вторым французским портретистом, появляющимся при испанском дворе во второй половине XVII столетия, являлся Жак Куртийо, который с 1697 г. в дворцовых документах числился как живописец королевы Марианны Нойбургской, второй жены Карлоса II [2, р. 93]. В Прадо хранится портрет испанской королевы, подписанный художником, на котором указана дата создания — «1700» год (Илл. 2). Ни внешний облик модели, ни общая композиция произведения, ни расслабленная поза Марианны Нойбургской не связаны с испанской традицией портретирования королевских персон, что говорит нам о личных предпочтениях королевы, которые должны были отразиться в том числе на пристрастиях двора. Известно еще несколько изображений королевы, приписываемых Куртийо, ярко демонстрирующих нам вкусы Марианны Нойбургской и ее привязанность к французской живописной школе несмотря на то, что она, являясь представительницей австрийской габсбургской династии, была воспитана, видя перед глазами образцы другой художественной

традиции. Таким образом, можно отметить, что французская портретная школа к концу XVII в., как в свое время во второй половине XVI столетия испанская, постепенно становится ведущей в области придворного портретирования в Европе и достигает своего апогея в творчестве Риго, Ларжилье и Труа.

С работой последнего связано первое изображение Филиппа Анжуйского в качестве испанского короля Филиппа V. На титульном листе «Завещания Карлоса II» (1700) был помещен гравированный портрет нового испанского монарха, в основе которого лежала гравюра Герарда Эделинка, написанная по живописному произведению Франсуа де Труа, ныне хранящемуся в частной английской коллекции [13, р. 89]. Здесь Филипп V изображен в подростковом возрасте, в то время как его детский облик отражен в портретах кисти Пьера Миньяра, самый известный из которых «Семья Дофина Франции» (1687), к которому художник создает персональные портретные изображения каждого члена семьи [9, р. 11]. Одно из таких портретных произведений, изображающих Филиппа еще в детском возрасте с собачкой на руках, ныне хранится в коллекции музея Прадо в Мадриде. Важно отметить, что конец XVII столетия при испанском дворе характеризуется не только опосредованным знакомством с французской портретной школой. Сама передача облика правящей четы Карлоса II и Марианны Нойбургской изменяется, приобретая изящное звучание галантного французского портрета. В городском музее Дюссельдорфа хранятся парные портретные изображения испанской королевской четы, которые были выполнены художником Вильгельмом Гуммером в середине



Гиацинт Риго. Портрет Филиппа V. 1701. Холст, масло. Прадо, Мадрид



Жан Ранк. Конный портрет Филиппа V.
Ок. 1723. Холст, масло. Прадо, Мадрид

хIX века по испанским оригиналам XVII столетия. Карлос II изображен здесь в черном официальном костюме, но во французском парике с буклями, что говорит нам о том, что в конце жизни тип портретной репрезентации Карлоса II, отсылающий нас к изображениям его отца Филиппа IV, меняется и начинает отвечать господствующей на тот момент в Европе французской моде. В свете чего первые изображения Филиппа V в испанском традиционном костюме, с воротником голилья и с пышными буклями вряд ли могли резко контрастировать с последними портретными изображениями Карлоса и не должны были стать для испанского двора откровением.

Наиболее известными и растиражированными изображениями Филиппа V в первое десятилетие его правления становятся портретные произведения кисти Гиацинта Риго [6, р. 94], их реплики и выполненные с одного из портретов гравюра Пьера Древе (1702), быстро распространившаяся по всей Испании и за ее пределами. Французский художник стремится примирить между собой две художественные традиции, вслед за Де Труа закладывая основу для сложения нового образа испанского монарха, и, учитывая специфику вкусов испанского двора, создает несколько вариантов изображения Филиппа V [4, р. 288–290]. Так, на портрете, предназначенном для отправки в Испанию (1701) (Илл. 3), фигура короля написана на нейтральном фоне вместо изображения помпезных архитектурных декораций с пышным занавесом на оригинальной версии, хранящейся в Версале. Существует реплика этого портрета, где Филипп изображен опирающимся на стол (1701) — жест, характерный для испанского придворного портрета, в то время как на других сохранившихся портретных произведениях кисти Риго король торжественно касается рукой короны, символа монаршей власти. Именно упрощенная версия портрета

с нейтральным фоном и гравюра Древе использовались в период Войны за испанское наследство 1702–1714 гг. испанскими художниками для создания собственных королевских портретов. Происходило постепенное усвоение новых принципов репрезентации монаршей особы, но на почве местной поздней барочной традиции и не через копирование, а через адаптацию новой портретной схемы к габсбургскому иконографическому типу. Ведущими художниками тогда были Антонио Паломино, Хуан Гарсия де Миранда и Франсиско Игнасио Руис де ла Иглесия [13, р. 91]. В качестве примера можем привести работу Хуана Гарсия де Миранды «Портрет Филиппа V» (1702–1714) из Министерства Юстиции в Мадриде, где мы видим, как мастер, используя портретный образ, разработанный Риго, создает произведение в русле испанской традиции предыдущего столетия. Также хочется отметить, что первый период творчества Мигеля Хасинто Мелендеса [10; 11], единственного коренного испанского художника, сумевшего добиться признания нового испанского королевского двора, связан с изучением им французских гравюр [11, р. 14], что сказалось в его жесткой манере первых портретных изображений Филиппа V и его первой супруги Марии Луизы Габриэлы де Савойя.

В ходе войны за испанское наследство Филипп V не терял надежды получить к себе на службу именитого портретиста [6, р. 26], но из-за военных компаний и проблем с государственной казной, сулящими, в свою очередь, проблемами с выплатой жалования, иностранные художники не решались приезжать в Испанию. Сразу стоит сказать, что испанский король несколько раз приглашал в Мадрид самого Гиацинта Риго, последний из раза в раз отказывался от должности личного живописца короля при испанском дворе. Нельзя сказать, что для Филиппа V самым важным было заполучить к себе на службу именно французского художника, скорее испанский король стремился повысить статус своего двора за счет знаменитого мастера уровня Риго. В 1715 г. в испанскую столицу из Парижа приезжает Мишель Анж Уассе [5, р. 68–69; 8], чье творчество было не связано с мастерской Риго, но отражало современные на тот момент рокайльные тенденции французского искусства. Уассе также стремился адаптировать свою живопись к вкусам двора, состоявшего как из испанцев, так и из французов, но ему не удалось добиться расположения второй супруги короля Изабеллы Фарнезио. Ярким примером его портретного творчества является портрет Луиса I из коллекции Прадо, где утонченная фигура портретируемого и его поза говорят нам о влиянии живописи круга Ватто на сложение собственного стиля художника. Камерный характер его портретных работ не отвечал желаниям новой королевы, и Уассе вскоре сконцентрировался на создании пейзажей и архитектурных видов. Однако его произведения способствовали формированию интимного характера и специфического колорита портретной живописи другого придворного портретиста, уже упомянутого Мигеля Хасинто Мелендеса, который своими парными портретами Филиппа V и Изабеллы Фарнезио, держащей на руках будущего Карлоса III (1716–1717), закладывает новый иконографический тип королевского семейного портрета.

Каждый раз, как только становилось понятно, что нынешний художник не может удовлетворить потребностей и стремлений королевской четы, вновь делалась попытка пригласить на службу Гиацинта Риго. Оба французских портретиста, работавших после Уассе при дворе Филиппа V, Жан Ранк и Мишель Ван Лоо, так или иначе были связаны с мастерской Риго. Ранк непосредственно обучался в мастерской знаменитого портретиста [3, р. 470], а Ван Лоо был близок к мастеру, таким образом, неудивительно, что обе кандидатуры испанскому королю

были предложены самим Риго. Одним из критериев при выборе придворного портретиста была его способность тиражировать свои работы. Ранк прошел великолепную школу многочисленного копирования работ своего учителя и умел писать быстро, умело и в большом количестве, — способность, которой не обладали на тот момент испанские художники, работавшие при дворе. Известно, что в Мадриде он изучал испанское искусство и общался с представителями местной художественной школы для того, чтобы лучше понимать особенности живописи Испании. В Прадо хранятся портреты мастера, где Филипп V изображен в синем парадном камзоле, отделанном золотой вышивкой, а вместо подвесок орденов Золотого руна и Святого духа живописец изображает только муаровые ленты, которые придают образу большую торжественность, парадность и вычурность. Если говорить непосредственно о передаче черт лица монарха, то единожды созданное портретное изображение повторяется из произведения в произведение и, безусловно, ведет свое начало от портретной работы Риго. Вершиной творчество Ранка при испанском дворе становится серия портретов молодых инфантов и инфант, которая повлияла на работы других придворных художников, в том числе и на Мигеля Хасинто Мелендеса, что особенно заметно в его портретах 1720-х гг. и в серии портретных изображений, написанных для Королевской библиотеки [9, р. 205]. Окончательный новый образ испанского правителя представит Мишель Ван Лоо, приезжающий в Мадрид в 1737 г. [4, р. 304]. При сравнении двух конных портретов Филиппа V Ранка (ок.1723) (Илл. 4) и Ван Лоо (1737) (Илл. 5) видно, что Ранк стремится создать произведение в русле традиции украшавших Алькасар конных портретов Рубенса и Веласкеса, в то время как Ван Лоо создает образ



Мишель Ван Лоо. Конный портрет Филиппа V. 1737. Холст, масло. Королевский дворец в Ла Гранха

абсолютного триумфатора в духе французского абсолютизма [6, р. 134]. При этом нельзя сказать, что он безоговорочно отказывается от портретного наследия испанской короны. Подчеркивая, что перед нами именно испанский король, Ван Лоо добавляет в свою композицию детали, которые отсылают нас к портретным изображениям габсбургской династии — это доспехи, напоминающие времена Филиппа II, нашлемник в форме льва и жезл, на котором изображены династические символы двух правящих домов — бурбонская лилия, кастильский замок и лев. Все эти элементы подчеркивают преемственность и легитимность нахождения на престоле Филиппа V и напоминают нам прием передачи символических посланий через реальные предметы обстановки мадридского Алькасара, используемый Карреньо де Мирандой в своих королевских портретах, где зеркала, украшенные золотыми фигурами орлов, и скульптуры львов передавали идею существования единого династического дома Габсбургов. Это говорит нам о том, что перед художником, даже таким абсолютно «французским», как Ван Лоо, стояла задача создания нового образа специально для испанского короля, образа, в котором бы сохранялись детали прошлых веков, близкие испанцам. На другом портрете Филиппа V кисти художника из коллекции Прадо правитель изображен в обычных доспехах. В свете этого факта можно сделать вывод о том, что доспехам, представленным на конном портрете, придавалось особое значение. В свете чего можно предположить, что, когда создание портретного образа преследовало определенные цели пропаганды современной монархии, то подчеркивалась преемственность и легитимность новой династии Бурбонов на испанском престоле, так же, как это было во второй половине XVII в., когда нужно было оправдать режим регентства и скрыть болезненность и слабость Карлоса II.

Говоря о месте французских портретистов в истории развития испанской школы придворного портретирования, стоит еще раз отметить, что уже в XVII столетии испанские художники знакомятся с живописной манерой яркого представителя французской портретной школы Пьера Миньяра. Это знакомство происходит не только посредством его живописных работ из королевской коллекции, но и через творчество его ученика, что дает определенную свободу и простор для восприятия испанскими портретистами его живописи. На смену влиянию живописи Миньяра в XVIII столетии приходит наследие Риго, мастера, чье творчество отвечало вкусам и целям новой испанской династии. Его портретное творчество, транслируемое в Испанию через его ученика и художника его круга и тиражируемое гравюрами с его работ, претерпевает определенную адаптацию на испанской почве, создавая не копию французской модели репрезентации, а закладывая базу для нового репрезентативного образа испанского монарха и органично вводя элементы французской манеры в местную школу. В свою очередь испанские художники, посещавшие мастерские французских живописцев в Мадриде, перенявшие их живописные приемы и рассудочно их применявшие, такие к примеру, как Антонио Гонсалес Руис, обучавшийся у Уассе и знакомый с живописной манерой Ван Лоо, станут основой для будущей Академии Сан Фернандо [7, р. 56], превратившейся в дальнейшем в один из главных центров развития испанского искусства. Перед современными испанцами, занимающимся искусством Нового времени, стоит задача преодоления традиции выделения портретного творчества Уассе, Ранка и Ван Лоо из общей картины развития испанской портретной живописи, так как без их художественного наследия не состоялось бы рождение испанских мастеров второй половины XVIII в., в том числе и гения Гойи.

Список литературы:

1. *Aterido Fernández Á.* Pintores y pinturas en la corte de Carlos II // Carlos II. El rey y su entorno cortesano. Madrid: CEEH, 2009. P. 187–221.
2. *Aterido Fernández Á.* El final del Siglo de Oro, 1685–1726: la pintura en Madrid en el cambio dinástico. Madrid: Coll & Cortés: Editorial CSIC, 2015. 411 p.
3. *Bottineau Y.* El arte cortesano en la España de Felipe V (1700–1746). Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986. 892 p.
4. El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional. Madrid: Patrimonio Nacional, 2014. 533 p.
5. Miguel Angel Houasse, 1680–1730, pintor de la corte de Felipe V. Museo Municipal, Noviembre-Diciembre, 1981. Madrid: Delegación de cultura, 1981. 249 p.
6. *Morán Turina J. M.* La imagen del rey Felipe V y el arte. Madrid: Nerea, D. L. 1990. 152 p.
7. *Morán Turina J. M.* Españoles, franceses e italianos en la corte de los primeros borbones // Madrid. Revista de arte, geografía e historia. 2006. No. 8. P. 37–56.
8. *Pérez Sánchez A. E.* Miguel Angel Houasse // Villa de Madrid. 1982. No. 74. P. 45–48.
9. *Sancho J. L.* La monarquía española en la pintura: los Borbones. Barcelona: Carroggio, [2005]. 378 p.
10. *Santiago Páez E.* Miguel Jacinto Meléndez: pintor de Felipe V. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, D. L. 1989. 225 p.
11. *Santiago Páez E.* Miguel Jacinto Meléndez, pintor 1679–1734. Madrid: Arco/Libros, S. L. 2012. 320 p.
12. *Serrera J. M.* Alonso Sanchez Coello y la mecánica del retrato de corte // Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo del Prado, 1990. P. 37–63.
13. *Ubeda de los Cobos A.* Felipe V y el retrato de corte // El arte en la corte de Felipe V: del 29 de octubre de 2002 al 26 de enero de 2003, Palacio Real de Madrid, Museo Nacional del Prado, Casa de las Alhajas. Madrid: Patrimonio Nacional: Museo Nacional del Prado: Fundación Caja Madrid, D. L. 2003. P. 89–140.

References:

- Aterido Fernández Á.* Pintores y pinturas en la corte de Carlos II. *Carlos II. El rey y su entorno cortesano.* Madrid, CEEH Publ., 2009, pp. 187–221. (in Spanish)
- Aterido Fernández Á.* *El final del Siglo de Oro, 1685–1726: la pintura en Madrid en el cambio dinástico.* Madrid, Coll & Cortés, Editorial CSIC Publ., 2015. 411 p. (in Spanish)
- Bottineau Y.* *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700–1746).* Madrid, Fundación Universitaria Española Publ., 1986. 892 p. (in Spanish)
- El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional.* Madrid, Patrimonio Nacional Publ., 2014. 533 p. (in Spanish)
- Miguel Angel Houasse, 1680–1730, pintor de la corte de Felipe V.* Museo Municipal, Noviembre-Diciembre, 1981. Madrid, Delegación de cultura Publ., 1981. 249 p. (in Spanish)
- Morán Turina J. M.* *La imagen del rey Felipe V y el arte.* Madrid, Nerea Publ., 1990. 152 p. (in Spanish)
- Morán Turina J. M.* Españoles, franceses e italianos en la corte de los primeros borbones. *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, 2006, no. 8, pp. 37–56. (in Spanish)
- Pérez Sánchez A. E.* Miguel Angel Houasse. *Villa de Madrid*, 1982, no. 74, pp. 45–48. (in Spanish)
- Sancho J. L.* *La monarquía española en la pintura: los Borbones.* Barcelona, Carroggio Publ., [2005]. 378 p. (in Spanish)
- Santiago Páez E.* *Miguel Jacinto Meléndez: pintor de Felipe V.* Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias Publ., 1989. 225 p. (in Spanish)
- Santiago Páez E.* *Miguel Jacinto Meléndez, pintor 1679–1734.* Madrid, Arco/Libros Publ., 2012. 320 p. (in Spanish)
- Serrera J. M.* *Alonso Sanchez Coello y la mecánica del retrato de corte. Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II. Catálogo de la exposición.* Madrid, Museo del Prado Publ., 1990, pp. 37–63. (in Spanish)
- Ubeda de los Cobos A.* *Felipe V y el retrato de corte. El arte en la corte de Felipe V: del 29 de octubre de 2002 al 26 de enero de 2003, Palacio Real de Madrid, Museo Nacional del Prado, Casa de las Alhajas.* Madrid, Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado, Fundación Caja Madrid Publ., 2003, pp. 89–140. (in Spanish)

УДК 7.034: 7.044

Томирдиаро Галина Владимировна, ст. научный сотрудник. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. tomirgal@mail.ru

Tomirdiario, Galina Vladimirovna, senior researcher. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. tomirgal@mail.ru

НЕИЗВЕСТНЫЙ ИСПАНСКИЙ ХУДОЖНИК НАТЮРМОРТА ЛУИС МЕЛЕНДЕС (1716–1780)

UNKNOWN SPANISH STILL LIFE ARTIST LUIS MELENDEZ (1716–1780)

Аннотация. Имя Луиса Мелендеса редко встречается в отечественной искусствоведческой литературе. Долгое время оно не упоминалось в изданиях XX века, даже в специальных трудах, посвященных испанскому искусству, и в работах, посвященных собственно исследованию натюрморта. Между тем это крупный представитель испанской живописи XVIII столетия. Отечественному зрителю и любителю искусства впервые в пределах нашей страны посчастливилось встретиться с тремя натюрмортами Луиса Мелендеса только в начале XXI века, на выставке «Прадо в Эрмитаже», которая проходила с 25 февраля по 29 мая 2011 г. Биографические данные о Л. Мелендесе и его жизни не отличаются изобилием, они разрозненны и отрывочны. Но работы художника сохранились в значительном количестве. В статье представлены основные факты биографии Л. Мелендеса и дается анализ художественных и образных особенностей его творчества в сравнении с произведениями жанра натюрморта других национальных школ.

Ключевые слова: Луис Мелендес; жанр натюрморта; испанская живопись XVII–XVIII вв.; история искусства Испании.

Abstract. The name of Luis Melendez is infrequent in the literature about art in Russian language. For a long time one could not find this name in the books edited in the 20th century, even in special publications about Spanish Art and in the studies on still life. Nevertheless, he is a big painter of the 18th century Spanish Painting. For the first time in our country Russian spectators and art-lovers could see the still lives by Luis Melendez only at the beginning of the 21st century at the exhibition “Prado at the Hermitage”, that took place from the 25th of February to the 29th of May in 2011. Biographic information about this painter and his life is limited, incomplete and fragmentary. But the works of Luis Melendez have survived in big quantity. The study overviewed the main facts of the biography of L. Melendez and analyzed the artistic and figurative features of his work in comparison with the works of a still life genre of other national schools.

Keywords: Luis Melendez, still life, Spanish painting of the 17–18th centuries, the history of Spanish art.

Ныне после долгих лет молчания происходит возвращение к зрителю художника Луиса Мелендеса (1716–1780). Новое открытие его искусства произошло в 1980 г. к 200-летию со дня смерти живописца. С тех пор к этому удивительному художнику было приковано внимание исследователей. В музее Прадо открыт зал, где представлено двадцать девять его картин, а в запасниках музея хранится еще одиннадцать произведений. Накопление ранее неизвестных фактов о его жизни и творчестве продолжается. А в истории изучения испанского искусства можно заметить изменение в позитивную сторону отношения в целом к истории натюрморта.

Начальный период жизни Луиса Мелендеса и многие обстоятельства его дальнейшей судьбы нам не известны. По существу, изучение творчества Луиса Мелендеса находится еще в самом начале своего развития. Но уже сейчас становится ясно, что Луис Мелендес является одним из крупных художников XVIII в., чье искусство возвращается к зрителю и интересно современным любителям искусства.

Полное имя испанского живописца Луис Мелендес Еухенио де Рибера Дурасо и Санто Падре. Его произведения, к сожалению, не представлены в наших отечественных музеях и коллекциях. Имя Мелендеса редко встречается и в отечественной искусствоведческой литературе. Долгое время оно не упоминалось в изданиях XX в. даже в специальных трудах, посвященных испанскому искусству, и в работах, посвященных собственно исследованию жанра натюрморта [1]. В нашей отечественной науке имя Мелендеса начинает появляться только

в последнее время, в самом конце XX в. и в начале XXI столетия. Например, в фундаментальной работе Т. П. Каптеревой [2] приведены две работы Мелендеса: «Автопортрет» и один из «Натюрмورتов».

Нашему отечественному зрителю и любителю искусства в пределах нашей страны впервые посчастливилось встретиться с тремя работами Луиса Мелендеса только в начале XXI в. на выставке «Прадо в Эрмитаже», которая была открыта в Петербурге с 25 февраля по 29 мая 2011 г. На ней были показаны три картины: «Натюрморт с лимоном и тремя сосудами» 1772 г., «Натюрморт с коробкой сладостей, кренделем и другими предметами» 1770 г. и «Натюрморт с арбузами и яблоками на фоне пейзажа» 1771 г. На этой временной экспозиции мне неоднократно удавалось наблюдать реакцию посетителей на эти совершенно не известные им картины незнакомого художника. Это было удивление, которое побуждало долго всматриваться в изображаемое, и желание узнать хоть что-нибудь об этом совершенно не известном им художнике.

К сожалению, биографические данные о Луисе Мелендесе и его жизни и сейчас не отличаются изобилием, они отрывочны и часто ошибочны. Приведу только один пример. Так, некоторые авторы называют Мелендеса итало-испанским художником. Он действительно родился в 1716 г. в Италии, где тогда его родители-испанцы проживали в Неаполе. Но через год после его рождения они с годовалым сыном вернулись в Мадрид. Позже, уже будучи тридцатидвухлетним, Луис Мелендес провел в Италии около четырех лет с 1748 по 1752



Луис Мелендес. Автопортрет. 1746
Холст, масло. 100 x 82 см. Лувр, Париж

г., изучая искусство итальянских мастеров. Но ни первый, ни второй факты, здесь приведенные, не являются основанием называть его итало-испанским художником, так как стиль его работ характерен именно для испанского искусства.

Отец Луиса Мелендеса Франсиско Антонио Мелендес де Рибера Диас (1682 – после 1758), родом из Астурии (г. Овьедо), вместе со своим старшим братом, также художником, переехал в Мадрид, где пытался получить художественное образование, но в 1799 г., будучи семнадцатилетним, решил отправиться в Италию. Там он посещал итальянские академии, женился, но после восемнадцатилетнего пребывания в Италии вернулся в Мадрид, где в 1725 г. стал королевским художником-миниатюристом. Позже он становится одним из профессором Академии художеств.



Луис Мелендес. Натюрморт. 1772
Холст, масло. 42 x 62 см. Прадо, Мадрид

Карьера уже упомянутого дяди Луиса Мелендеса — Мигеля Хуакинто Мелендеса (1679–1734), который оставался в Мадриде, сложилась более успешно. Он стал королевским портретистом при испанском короле Филиппе V. Его картины — портрет Филиппа V и портрет второй жены короля Изабеллы Фарнезе — сейчас хранятся в музее Прадо. Мигель Хуакинто умер в 1734 г., когда племяннику Луису было только семнадцать лет. Сейчас трудно сказать, насколько тесны и интенсивны были контакты у Луиса с дядей и насколько Мигель Хуакинто оказал влияние на сложение манеры живописи молодого художника.

Художниками в этой семье были не только два брата старшего поколения — отец и дядя Луиса, но также брат и сестра самого Луиса, так что семейная атмосфера была творческой. Свое первое художественное образование Луис Мелендес получил в мастерской отца. Известно, что он помогал отцу в написании королевских портретов. Эти портреты и миниатюры, также им сделанные в то время, возможно, не сохранились, по крайней мере, их пока не удается обнаружить или идентифицировать. Другим наставником Луиса в овладении мастерством художника был приглашенный королем Филиппом V французский живописец Ван Лоо (1707–1771). Есть сведения, что с 1737 по 1742 г. Луис Мелендес копировал королевские портреты работы Ван Лоо, предназначенные для подарка членам королевской семьи. Остается немало вопросов по этому поводу: Где находятся эти портреты? Сколько их было создано? И сколько сохранилось? Какие они? Когда Луис начинал работать у Ван Лоо в 1737 г., ему было около тридцати лет. Таким образом, мы видим, что все, им созданное в ранний период его жизни, нам пока неизвестно.

В 1744 г. была открыта Королевская Академия художеств Сан Фернандо, и Луис Мелендес стал одним из первых ее студентов, а его отец — почетным директором этой Академии. К этому периоду обучения в Академии относится одна из самых ранних дошедших до нас картин Луиса Мелендеса — его «Автопортрет» 1746 г. (Илл. 1). На портрете молодой человек, ему около тридцати лет, но он кажется моложе, изящным жестом левой руки он придерживает рисунок мужской обнаженной фигуры, показанной со спины, в правой руке у него несколько кистей. Уверенная, исполненная достоинства поза, смелый взгляд и свободный жест! Портрет подтверждает высокие оценки, которые Луис заслужил в Академии. Есть сведения о первой премии, полученной им за его работы.

В 1748 г. из-за конфликта с академической администрацией отец и сын Мелендесы вынуждены были покинуть Академию. С 1748 г. по 1752 г. около четырех лет, как уже упоминалось выше, Луис находился в Италии, в Риме и Неаполе, где он, в частности, изучал натюрморты художников Дж. Рекко и Мальтезе. Сравнивая «Натюрморт с восточным ковром» Мальтезе из собрания Государственного Эрмитажа и «Натюрморт с апельсином, виноградом, яблоками и бокалом» Л. Мелендеса (1762 г., Лондон, Национальная галерея), несмотря на большое сходство в мотивах, мы сразу замечаем отличия в подходе к решению картины. Итальянский художник главное место отдает экзотичному ковру, на котором что-то расположено. У Луиса Мелендеса ковер не восточный и нельзя не заметить, что художника очень занимают фрукты, которые располагаются на столе. Это огромная кисть спелого винограда. Дары природы восхищают художника и привлекают его внимание больше, чем ковер.

Отец сообщил Луису в письмах, что есть интересная работа по восстановлению рукописей, пострадавших во время пожара Королевского дворца в 1734 г. Может быть, предложение отца показалось Луису заманчивым. В 1752 г. он возвращается в Мадрид. В дальнейшем на протяжении почти десяти лет сведений о художнике не имеется. И основные произведения, которые нам сейчас известны, относятся к 1760-м и 1770-м годам.

Известно, что один из первых заказов на натюрморты Луис Мелендес получил в 1760-е гг. от короля Карла III для принца Астурийского — Карла, будущего Карла IV. Заказ ставил



Луис Мелендес. Натюрморт с фидами. 1760-е гг.
Холст, масло. 37 x 49 см. Лувр, Париж

задачу показать плоды и фрукты Испании как достояние и богатство страны. Это был, по существу, учебный материал. Эти работы художника, предназначавшиеся для обучения принца, позже оставались в Королевских дворцах (дель Принсипе или в Аранхуэсе) и не стали объектами широкого общественного внимания. Других заказов от короля художник не получал.

Но и после исполнения заказа для принца Астурийского Луис Мелендес продолжает писать натюрморты. До наших дней дошли его работы разных лет, некоторые исследователи считают, что последняя датированная картина отмечена 1774 г. Но если учесть, что сейчас постепенно увеличивается количество известных нам произведений художника, то можно предположить, что в будущем появится натюрморт с другой датой, более поздней, так как известен год кончины мастера — 1780 г. Естественно, что не все картины были датированы, так же, как не все имеют подпись автора. Но надо отметить, что и более ранние произведения Мелендеса, и более поздние выполнены на высоком художественном уровне.

В 1780 г. Луис Мелендес скончался в возрасте шестидесяти четырех лет. Несмотря на то, что многие факты биографии художника не дошли до наших дней, к счастью, сохранились картины Луиса Мелендеса и даже не в единичных экземплярах, а в довольно большом количестве. Сейчас, вероятно, уже можно говорить не менее, чем о сотне сохранившихся натюрмортов художника. Возможно, их было создано значительно больше. Существует информация о том, что кроме натюрмортов он создавал портреты, религиозные картины и миниатюры, но о них почти ничего не известно. Большая часть произведений Луиса Мелендеса хранится и экспонируется в музее Прадо. Здесь насчитывается около сорока его работ. Но неправы те авторы, которые утверждают, что за рубежом Испании его картин почти нет. Их там найти очень трудно, возможно, потому, что многие хранятся в частных коллекциях и адреса их не всегда известны. Но в зарубежной литературе имя Луиса Мелендеса и упоминание о его произведениях, а также иллюстрации его работ встречаются в каталогах разных музеев и собраний, так как его картины хранятся в разных странах. В частности, его известные натюрморты находятся во Франции (музей Лувр), в Англии (Национальная галерея Лондона и музей г. Йорка), в Германии (Мюнхен, Старая Пинакотека), в Соединенных Штатах Америки (в музеях Бостона, Вашингтона и Нью-Йорка), и в ряде других крупных мировых коллекций, а также в частных собраниях. Но все-таки самое большое количество картин Луиса Мелендеса находится в Испании. Они есть не только в Прадо. В Мадриде

они присутствуют еще и в музее Серральбо и в коллекции Тиссена-Борнемисы. Работы этого замечательного живописца можно увидеть в музее г. Овьедо на родине его предков, его отца и дяди, в Астурии. В музее Овьедо находится шесть его картин. Тремя картинами Мелендеса владеет музей Барселоны. По одной — Бильбао и Вальядолид. И все-таки самое большое количество картин Луиса Мелендеса можно увидеть только в одном месте — в музее Прадо. Если в каталоге Прадо 1972 г. можно было насчитать двадцать две его работы, то сейчас в 2016 г. в музее на открытой для публики экспозиции их показывают двадцать девять, а в фондах я видела более двенадцати. Всего в Прадо их насчитывается около сорока четырех.

Не случайно крупнейший исследователь испанского искусства и один из хранителей музея Прадо сеньор Хосе Хуан де Луна, давая характеристику периода испанского искусства XVIII в., упоминает следующее: «В то время [эпоха правления короля Карла III (1759–1788)] испанская школа начала обновление и успешное продвижение к новым высотам. Луис Мелендес писал прекрасные натюрморты (каталог 5758), многие для принца Астурийского, будущего короля Карлоса IV» [7, с. 59]. И далее, продолжая и отмечая в своем исследовании значение творчества Луиса Мелендеса для последующего периода истории испанского искусства Х. Х. де Луна говорит о том, что «среди мастеров натюрморта эпохи Карла IV (1788–1808) выделяются некоторые последователи Мелендеса, например, Хуан Баутиста Ромеро, Хосе Лопес Энтиданос и живописцы некоторых провинциальных школ» [7, с. 59].

В Испании в последние годы XX в. и в начале XXI столетия появился ряд исследований, посвященных творчеству Луиса Мелендеса [4; 5; 6; 8; 9; 10; 11]. Но практически они мало доступны нашему читателю и зрителю. Они еще не стали настоящим источником знаний об этом художнике. Задачей моей статьи является ознакомление интересующихся с работами Луиса Мелендеса, постановка вопросов, связанных с разысканием его работ, теоретически известных, но не ясно — существующих или утраченных, с изучением особенностей его стиля. «Появление» для нас этого художника заставляет пересмотреть многие давно сложившиеся мнения, в частности о жанре натюрморта в Испании и о месте художников натюрморта в истории искусства в целом.

Поражает в творчестве этого художника удивительная красота и музыкальность цветовой гаммы. В картине из Прадо, которая по каталогу числится под номером 933 изображение вещей задумано в бело-серо-коричневой гармонии. Уже не думаешь, что перед глазами зрителя помятая корзина, кособокий глиняный кувшин и неловко вылепленный хлеб — все



Луис Мелендес. Натюрморт с дыней и грушами. Ок. 1770 г.
Холст, масло. Музей изящных искусств, Бостон



Луис Мелендес. Натюрморт с фруктами и кувшином. Ок. 1773. Холст, масло. 48 x 36, 5 см. Музей изящных искусств, Бильбао

это музыка цвета. В другой картине из частной коллекции, на которой мы видим представленными сыр, хлеб, рюмку и два яйца, композиция освещена сияющим сильным светом. Все изображенные предметы и продукты расположены в одной плоскости близко к переднему плану, и поэтому зритель переводит взгляд от одной вещи к другой, любуясь различными оттенками желтого и розового в поклае сыра и булочки. В картине 1770 г. из Прадо Мелендес отходит от простонародных грубоватых кухонных вещей. Он изображает шоколадницу (прибор для изготовления горячего шоколада), тонкостенную фарфоровую маленькую чашечку, небольшую булочку и сладости. Шоколадница — изящных вытянутых пропорций, мерцающая медно-золотистыми боками, ее длинная ручка тянется вверх с легким наклоном. Колорит картины очень деликатный и создает настроение тишины и покоя. Не случайно Л. Мелендеса называли «испанским Шарденом». Это был настоящий комплимент. В те времена, когда на испанском троне оказались французские Бурбоны, многое из французского стало модным. Правда, позже, подражание вызвало протесты у испанских патриотов. Но это уже не относится к Луису Мелендесу.

Одним из особенно изящных решений отличается картина из Прадо 1770 г.: «Натюрморт с коробкой сладостей, хлебом и холодильником». На краешке стола на первом плане наискосок положена вилочка, за ней подымается сверкающая металлическая плоская вазочка, а на ней установлен пустой сверкающий стакан, на котором играют блики света, правее в том же ряду аппетитная булочка. Перед ней низкая круглая коробка со сладостями. В глубине все собранное на столе замыкает специальный агрегат для охлаждения напитков. Это произведение еще раз свидетельствует о виртуозном мастерстве Мелендеса в поздние годы его творчества.

Известен и еще один автопортрет Луиса Мелендеса (Частная коллекция), обнаруженный сравнительно недавно. На нем мастер также смотрит на зрителя, но в лице уже другое выражение, нет бравады, уверенности и вызова. Ощущается печаль и, может быть, некоторая ирония.

Умер художник в глубокой бедности и долгие годы тяжело нуждался, несмотря на исполнение картин для королевских резиденций. Теперь же общепризнанным является приведение имени Л. Мелендеса в ряду с такими величайшими художниками, как Тициан, Рубенс, Веласкес и Гойя в высказывании Хуана де Луны: «...И все же с фондами Прадо необходимо считаться всем, кто хочет ближе познакомиться с такими художниками, как Ван дер Вейден, Босх, Патиер, Рафаэль, Мор, Рубенс, Ван Дейк, семья Брейгелей, Тициан, Веронезе, отец и сыновья Бассано, Эль Греко, Сурбаран, Веласкес, Мурильо, Гойя, Джордано, Пуссен, Лоррен, Мелендес, Парет-и-Алькасар и, разумеется, с испанской школой в целом» [3, с. 43].

Сопоставляя натюрморты разных стран и сравнивая их с произведениями Луиса Мелендеса, можно увидеть, что он никому не подражает, его манера абсолютно самостоятельна. Голландский художник Питер Клас в картине «Завтрак с рыбой» (1653 г., Государственный Эрмитаж) дает небольшой уголок стола, где представлена скромная трапеза, картина его передает атмосферу уюта и покоя. У итальянца Караваджо в натюрморте «Корзина» (Пинакотека Амброзиана, Милан) царит ликование, восхищение красотой и ликующим светом. У фламандца Франса Снайдерса в «Рыбной лавке» (1620-е гг., Государственный Эрмитаж) потрясает изобилие даров природы и удивление ее мудрости и разнородности. У Луиса Мелендеса в натюрмортах поражает удивительная естественность того, что хочет показать художник — плоды, фрукты, посуда. Нет ничего, что было бы рассчитано на любование красотой. Грубоватые толстостенные тарелки, простая глиняная утварь, котелки и сковородки с помятыми боками, но при этой простоте и грубоватости предметов, бывших в долгом употреблении, художник добивается пристального внимания к ним зрителя благодаря своим удивительным приемам живописи: выбору предметов, их соседству в картине, игре форм, размеров, пропорций света и цвета. Когда мы начинаем сопоставлять работы Луиса Мелендеса с картинами испанских художников, то находим ряд близких ему родственных приемов у многих его соотечественников: темные фоны, неглубокое пространство, простые овощи у фрукты. Явно ощущается сходство с манерой Сурбарана.

Художник часто использует очень красивые изысканные контрасты: яркий спящий белый цвет скорлупы яиц на первом плане на фоне желтовато-золотистого хлеба и сыра, расположенных на втором плане (Натюрморт из частной коллекции, 1770-е гг.). Приемы показа предметов у Луиса Мелендеса очень разные. Немногочисленны запоминающиеся сцены, где фрукты изображены на фоне пейзажа, даже грозового неба и представлено несколько огромных груд гранатов или всего несколько, но тяжелых, больших, грубо разрезанных или даже расколотых арбузов (музей Сарагосы). Чаще всего Луис Мелендес берет четыре-пять предметов, акцентируя внимание на одном из них цветом или светом (как в натюрморте с лососем в центре из Прадо (Илл. 2)).

Манеру Луиса Мелендеса нельзя принять за работу каких-то других художников. При кажущейся простоте мотива Мелендес никогда не повторяет одни и те же формы предметов. Просматривая репродукции около сотни его работ, убеждаемся, что ни разу не повторяется ни один предмет. Часто встречающиеся в композициях корзины в разных полотнах — различных типов плетения из разных веток и разного цвета древесины и ее окраски (Илл. 3, 4). Если он включает среди изображенных предметов бочку, то в разных картинах она будет разной высоты, пропорций и формы. Ее перехваты, стягивающие деревянные пластины основного тела бочки, каждый раз

разные по количеству, расположению, они будут отличаться по цвету от основного объема (как в картине из Лондонской Национальной галереи, 1770-е гг.) или будут даны в том же тоне, как в работе, хранящейся в частном собрании Лондона (1770-е гг.). Кажущаяся простота предметов при подробном осмотре натюрмортов оказывается очень разной. Необычный вкус, мастерство художника сказываются в выборе, компоновке вещей, показе их материала, формы, цвета, размеров и очертаний. Это вещи, бывшие неоднократно в употреблении. Помятые бока металлических котелков, старые глиняные кувшины преображаются у Луиса Мелендеса в прекрасные цветовые гармонии. Для его натюрмортов характерны немногочисленность предметов, их простота и подчеркнутая демократичность, разнообразие их форм, размеров, пропорций, цвета, материала; удивительная естественность их расположения в картине, выражаясь фигурально, их «поведения» в картине. Вещи и дары природы не застыли, они живут

в картине. Маленькие вишенки раскатились по столу (Илл. 5), деревянные коробки со сладостями, помещенные друг на друга, готовы рухнуть, потеряв равновесие. Нагроможденные куски арбуза «покачиваются» в разные стороны. Персики в картине из Бильбао соскальзывают со стола. Глиняные мисочки в картине из Вальядолида небрежно поставлены на кувшин. Кажется, что в любую минуту они могут потерять равновесие и, свалившись, разбиться.

По распространенной традиции того времени жанр натюрморта считали второстепенным. Сложившаяся историческая ситуация в царствование Карла IV, война с Наполеоном не способствовали подъему интереса к натюрморту. Поэтому талант Л. Мелендеса оказался невостребованным, а позже о нем скоро забыли.

Можно порадоваться за нас, так как такой большой художник, наконец, стал известен зрителям и вернулся в историю искусства.

Список литературы:

1. Виппер Б. Р. Проблемы и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-классика, 2005. 384 с.
2. Каптерева Т. П. Испания. История искусства. М.: Белый город, 2003. 496 с.
3. Прадо в Эрмитаже. Каталог выставки. Мадрид-Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2011. 472 с.
4. Cherry P. Luis Melendez, Still-Life Painter. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006. 761 p.
5. Garrido C., Cherry P. Luis Meléndez. La serie de bodegones para el Príncipe de Asturias: estudio técnico. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004. 393 p.
6. Gaya Nuño J. A. Historia y Guía de los Museos de España. Madrid: Espasa-Calpe, S. A. 1968. 996 p.
7. Luna J. J. El bodegon español en el Prado. De Van Hamen a Goya. Madrid: ed. del Museo Nacional del Prado, 2008. 175 p.
8. Luna J. J. Los alimentos de España en la pintura: Bodegones de Luis Melendez. Madrid: Mercasa, 1995. 195 p.
9. Luna J. J. Luis Melendez, bodegonista español del siglo XVIII. Exhibition catalogue. Madrid: ed. del Museo Nacional del Prado, 1982. 143 p.
10. Tufts E. Luis Melendez: Eighteenth-Century Master of Spanish Still Life: with a Catalogue Raisonné. Columbia: University of Missouri Press, 1985. 240 p.
11. Tufts E. Luis Melendez. Still life painter sans pareil // Gazette des Beaux-Arts, series VI. 1982. 100. 1366. P. 144-148.

References:

- Vipper B. R. *Problemi i razvitie naturmorta (Issues and Development of Still Life)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2005. 384 p. (in Russian)
- Kaptereva T. P. *Ispaniya. Istoriya iskusstva (Spain. History of Art)*. Moscow, Belyi gorod Publ., 2003. 496 p. (in Russian)
- Prado v Ermitazhe. *Katalog vystavki (Prado at the Hermitage. The Catalogue of the Exhibition)*. Madrid-Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2011. 472 p. (in Russian)
- Cherry P. *Luis Melendez, Still Life Painter*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico Publ., 2006. 761 p.
- Garrido C.; Cherry P. Luis Meléndez. *La serie de bodegones para el Príncipe de Asturias: estudio técnico*. Madrid, Museo Nacional del Prado Publ., 2004. 393 p. (in Spanish)
- Gaya Nuño J. A. *Historia y Guía de los Museos de España*. Madrid, Espasa-Calpe, S. A. Publ., 1968. 996 p. (in Spanish)
- Luna J. J. *El bodegon español en el Prado. De Van Hamen a Goya*. Madrid, Museo Nacional del Prado Publ., 2008. 175 p. (in Spanish)
- Luna J. J. *Los alimentos de España en la pintura: Bodegones de Luis Melendez*. Madrid, Museo Nacional del Prado Publ., 1995. 195 p. (in Spanish)
- Luna J. J. *Luis Melendez, bodegonista español del siglo XVIII. Exhibition catalogue*. Madrid, Museo Nacional del Prado Publ., 1982. 143 p. (in Spanish)
- Tufts E. *Luis Melendez: Eighteenth-Century Master of Spanish Still Life: with a Catalogue Raisonné*. Columbia, University of Missouri Press Publ., 1985. 240 p.
- Tufts E. Luis Melendez. Still life painter sans pareil. *Gazette des Beaux-Arts*, series 6, 1982, 100, 1366, pp. 144-148. (in French)

УДК 7.041.7

Сонина Ирина Маратовна, искусствовед, аспирант, ргпу им. А.И. Герцена. Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48, к. 6. 191186. ireno75@yandex.ru

Sonina, Irina Maratovna, art historian, PhD student. The Herzen State Pedagogical University of Russia, Moiki nab., 48/6, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. ireno75@yandex.ru

СОЦИАЛЬНО-БЫТОВОЙ ЖАНР ИСПАНСКОЙ КОНТЕМПОРАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ XIX–XX ВЕКОВ

SOCIAL GENRE IN SPANISH “CONTEMPORARY PAINTING” OF THE 19TH – 20TH CENTURIES

Аннотация. Статья посвящена исследованию важной и малоизученной темы, связанной с выявлением и анализом специфики и эволюции бытового жанра в испанской живописи XIX – первой половины XX столетия. Анализ творчества ряда художников, посвятивших себя созданию жанровых композиций, позволил представить картину развития жанровых тенденций, выделить основные направления жанровой живописи указанного периода. Также в статье освещается вопрос терминологии, используемой применительно именно к произведениям на бытовую тематику в испанской живописи XIX–XX веков.

Ключевые слова: испанская живопись XIX–XX веков; жанровая живопись; социально-бытовой жанр; контемпоральная живопись; костумбризм.

Abstract. The study focused on an important and underinvestigated topic regarding the identification and analysis of the specificity and evolution of the genre in Spanish painting of the 19th – the first half of the 20th century. Analysis of the works of a number of artists, who devoted themselves to the creation of genre compositions, allowed the author to present a picture of the development of genre trends and highlight the main directions of genre painting of the period. The study also emphasized the question of the terminology used with reference to works on genre themes in the Spanish painting of the 19th – 20th centuries.

Keywords: Spanish painting of the 19th – 20th centuries; genre painting; social genre; contemporary painting; costumbrism.

В испанской живописи XIX и XX столетий бытовой жанр — один из самых интересных и, как ни странно, один из наименее изученных. Поэтому заявленная в названии тема является актуальной и важной для современного искусствознания. Произведения испанских художников, представленные во многих музеях и частных коллекциях мира, показывают, как с течением времени расширялась и становилась разнообразнее тематика бытового жанра, как менялась ее образная и живописная палитра. Известно, что испанские живописцы изображали в своих полотнах жизнь, нравы и облик своего народа и народов других стран. Они много путешествовали по Европе, открыли для себя Восток и участвовали в приходивших из-за границы новых творческих начинаниях. Эволюция и особенности бытового жанра в испанской живописи XIX и XX веков представляют немалый исследовательский интерес, в первую очередь, благодаря его национальной специфике, наиболее ярко проявившейся в произведениях социально-бытовой тематики.

Для обозначения изменений, претерпеваемых бытовым жанром на протяжении указанного периода, целесообразнее апеллировать к таким терминам, как «социально-бытовой жанр» и «контемпоральная живопись», поскольку социально-бытовой жанр отражает бытовую жизнь и нравы социума, а предложенный профессором Нонной Александровной Яковлевой термин «контемпоральная живопись» (от английского слова «contemporary») наиболее точно передает понятия «современная», «сегодняшняя» для тех лет живопись, т.е. обозначает современную для искусства XIX и XX столетий живопись [5]. Это, например, бытовая сценка, пейзаж с жанровой сценой, выразительный в социальном плане портрет-тип и т.д. Свойственные современным художникам, т.е.

«контемпоральные», настроения особенно точно передают суть событий и явлений бытового характера, то есть окружающую художника жизнь и обстановку во всем её многообразии.

Так например, востребованного знатью придворного художника Франсиско Гойю (1746–1828) всегда привлекала жанровая живопись. Его сюжетные картоны, исполненные для гобеленовой мануфактуры, представляют собой убедительный пример искусства бытового жанра. Свыше шестидесяти гобеленов со сценами из повседневной жизни и народных развлечений художник создал для королевской мануфактуры в 1776–1791 гг. Среди них такие запоминающиеся произведения как «Продавец посуды» (1779) и «Игра в жмурки» (1791) из Музея Прадо. На посту придворного художника он возрождал традиции Диего Веласкеса, используя элементы быта лишь для раскрытия образа. Его знаменитое произведение «Махи на балконе» (1805–1812, Музей Метрополитен) представляет собой, скорее, жанровый портрет, нежели жанровую сценку.

Выразительность графики Гойи неизменно связана с испанским фольклором, а значит, с социально-бытовым жанром. Между тем ее автор выступает не столько как мастер бытописания, сколько как социальный критик, анализирующий современную ему реальность, которую осмысляет и обличает по-своему. Благодаря этому, его «особое» видение мира способствовало открытию новой эпохи в испанской живописи, повернувшей контемпоральную живопись в социально-бытовое и социально-историческое русло.

И все же в XIX в. жанровую живопись Испании на второй план оттесняла историческая живопись. Ей уступал даже романтизм, способствовавший в 1830-е гг. осмыслению национальной



Хосе Хименес Аранда. Несчастный случай. 1890.
Холст, масло. Музей изящных искусств, Севилья

самобытности. В результате художники, обладавшие достаточным диапазоном средств выразительности, стали искать новые темы. Сюжеты для своих произведений они находили в окружающей их действительности. Так появились полотна, передающие характерные признаки народной культуры, наиболее точные и выразительные особенности ее быта и ее представителей, сцены повседневной жизни обитателей приморских городков. Костюмбизм (от испанского «costumbre» — обычай), порожденный интересом романтиков к народному быту, явился поворотом к реалистическому изображению действительности. В искусстве этого направления выразился подъем национального самосознания, стремление к отражению жизни народа, хотя и с идеализацией его нравов и обычаев.

Центрами костюмбизма стали Мадрид и Андалусия. Произведения андалузцев были в основном романтическими и фольклорными, во многом лишенными социальной критики. Они в большинстве своем предназначались для иностранцев, олицетворяли их видение Испании. Художники же мадридской школы, больше сосредотачиваются на уникальных личностях, в то время как севильтцев больше интересуют представители типа. Типичные сюжеты представляли махос, всадников, бандитов и контрабандистов, нищих, цыган, традиционную архитектуру, фиесты и религиозные процессии.

Романтический андалузский костюмбизм представлен творчеством художников семейства Бекер — Хосе Домингеса (1805–1841), Хоакина (1817–1879) и Валериано (1833–1870), создавшего по заказу королевы Изабеллы II серию картин, отражающую характерные фольклорные костюмы и традиции испанских провинций. Другими ранними мастерами социально-бытового жанра были Антонио Кабрал Бехарано (1788–1861) и его сыновья — Мануэль (1827–1891) и Франсиско (1824–1890), известные своими декоративными сценками на фоне сельской местности, а также Хосе Ролдан (1808–1871).

Мадридскую школу костюмбристов объединяло влияние на ее представителей искусства Гойи. Наиболее примечательными фигурами здесь являются Леонардо Аленса (1807–1845) и Франсиско Ламейер (1825–1877) — иллюстраторы книги «Испанцы, изобразившие сами себя» (1843–1844).

Одним из последних представителей испанского романтизма был последователь Гойи — Эухенио Лукас Веласкес (1824–1870), тематическая амплитуда произведений которого включала сюжеты с изображением корриды и сцены религиозных процессий.

На новые европейские тенденции в изобразительном искусстве одним из первых отозвался Мариано Фортун (1838–1874), сделав тему Востока ведущей в своем творчестве.

Одновременно он откликнулся на развитие национального в искусстве, тесно связанного с народной культурой. Ближе всего мастеру оказался присущий испанской живописи мотив уличного пространства [4].

Для нас же особый интерес представляет обращение художника к «ретроспективной» живописи, воссоздающей изящный быт Испании XVIII века. В полотнах «Любители гравюр» (1867, гминия им. А.С. Пушкина) и «Испанская свадьба» (1869, Музей Национального искусства Каталонии, Барселона) Фортун увлеченно, подробно и виртуозно передает обозначенные в названиях сюжеты. Но нельзя не отметить, что его творчество лишено какой бы то ни было социальной окраски. Содержание его произведений почти не связано с окружающей художника действительностью.

Влияние Фортун испытали многие его современники. Увлеченный творчеством мастера Франсиско Доминго и Маркес (1842–1920) встречался с ним во время своей стажировки в Риме. Это отразилось на живописной манере Маркеса, замечательного колориста, автора небольших по размерам жанровых картин, воссоздающих бытовые сцены прошлых столетий. В своем искусстве Маркес отразил современное видение испанских традиций, заложенных его великими предшественниками.

Присоединившись к кругу Мариано Фортун в Риме, Хосе Хименес Аранда (1837–1903) проявил замечательные технические навыки в передаче юмористических изображений повседневной жизни. После возвращения на родину в его искусстве появились полотна, воссоздающие бытовые уличные сценки, сцены в кафе, праздничные процессии, скачки. Социально-бытовой тематике посвящена, например, картина «Несчастный случай» (1890, Музей изящных искусств, Севилья), изображающая падение каменщика с лесов строящегося здания (Илл. 1). Ученик Аранды, Хосе Гарсиа Рамос (1852–1912), также писал необыкновенно выразительных героев в простых жизненных сценках.



Хоакин Соролья и Бастида. Арагон. Хота. 1914.
Холст, масло. Испанское Общество Америки, Нью-Йорк



Сальвадор Диас Игнасио Руис де Олано. Август. 1899
Холст, масло. Музей изобразительных искусств Астурии, Овьедо

В 1890-е гг. в испанской живописи стало сказываться воздействие импрессионизма. Его крупнейший представитель — Хоакин Соролья и Бастида (1863–1923) — чаще всего обращался к изображению повседневного быта рыбаков Валенсии. Сюжетами его произведений были улов рыбы, шитье паруса, спуск барки в море. Чаще всего Соролья запечатлевал эпизоды из повседневного быта рыбаков Валенсии: улов рыбы, шитье паруса, спуск барки в море. В 1895 году художник принял участие в Парижском Салоне. Картина «Возвращение с рыбалки» (1894, Музей Орсе, Париж), была восхищенно принята публикой и критиками. Она принесла художнику серебряную медаль Салона и была приобретена для Люксембургского музея. В том же году на выставке в Мадриде Соролья представил свою новую работу — «Благословение лодки» (1895, Частное собрание), уникальную как по исполнению, так и по сюжету и смысловой наполненности.

Больше всего художника привлекала радостная сторона жизни. Лишь в картине с выразительным названием «А еще говорят, что рыба дорога!» (1894, Музей Прадо, Мадрид) он изобразил трагическую участь гибнущего в море мальчика-рыбака. Однако в целом творчество Сорольи, особенно в первые десятилетия XX в., не имело социальной окрашенности, являясь примером «чистого» бытового жанра.

С именем Сорольи связан первый крупный официальный заказ на создание полотен бытового жанра. В 1911 г. художник подписал с американским меценатом Арчером Хантингтоном контракт на исполнение серии картин о жизни испанских провинций. Серия была завершена в 1919 г. и представлена публике в 1926 г. На создание заказа ушло семь лет. Почти все полотна Соролья писал на пленэре, отправляясь на поиски природы в различные провинции. Каждая картина воссоздавала характерные особенности того или иного ландшафта. Помимо пейзажа композиция обычно включала образы рабочих и местных жителей, одетых в национальные костюмы. В общем строе этих полотен выражалась любовь автора к своей земле и своему народу, а также желание показать миру подлинную Испанию (Илл. 2).

Художником-путешественником, также создавшим в своих произведениях образы испанских провинций, был Мартинес Гонсало Бильбао (1860–1938).

Художник-импрессионист, живописец исторического жанра и бытовых сцен Луис Хименес Аранда (1845–1928) интересен также своим выразительным жанровым портретом, точно передающим характеристику изображаемого персонажа. В 1880-е годы Аранда увлекся новой стороной бытового жанра — его социальной реальностью, что вызвало изменение его живописной палитры.

Условно к той же группе можно отнести живописца Висенте Пальмароли Гонсалеса (1834–1896), посвятившего свое искусство гендерной тематике, а также художников Игнасио

Леона и Эскосура (1834–1901), писавшего в основном сцены в закрытых помещениях и в садах, с фигурами в нарядных костюмах XVII и XVIII веков, Луиса Альварес Катала (1838–1891), изображавшего изящный быт прошлых веков, Хосе Виллегаса и Кордеро (1844–1921), известного сценками отдыха на природе и итальянскими жанровыми зарисовками, Висенте Марч и Марко (1859–1927), с его жанровыми композициями в пейзаже, Франсиско Прадиллья и Ортис (1848–1921), воспевшего рабочий народ, Хосе Галлегос и Арноса (1853–1917), востребованного живописателя церковного быта и итальянских уличных сценок, Мариано Барбасан Лагуэруэла (1864–1924), создававшего пейзажи с бытовыми элементами. Все они, помимо таких традиционных тем, как сцены на рынке, крестьянский труд и праздники, развили в своем творчестве ориентализм Мариано Фортунни. Тонкие жанристы, подмечающие интересные бытовые сцены и точно определяющие характеры персонажей, разнообразившие свое творчество элементами восточной тематики, они были очень востребованными в свое время мастерами, выставлялись в Париже, Мадриде, Риме и Берлине, получали высокие награды этих выставок и пользовались большой популярностью у современников.

Эухенио Лукас Вильямил (1858–1918) наряду с сюжетами из крестьянской жизни, создал многочисленные полотна с изображением лиц высшего общества, в которых чувствуется влияние его отца.

Непреходящим мастером изображения народных обычаев и трудовых будней людей села и города считается художник и педагог Сальвадор Диас Игнасио Руис де Олано (1860–1937), благодаря которому искусство страны басков периода 1850–1950 годов получило название «баскского костюмбризма» (Илл. 3).



Игнасио Сулоага и Сабалета. Источник в Эйбаре. 1888. Холст, масло. Музей Сулоаги, Сеговия



Аурелио Артета Бибиано и Эррасти. Рыбачка в порту. 1915. Холст, масло. Музей изящных искусств, Алава

Все упомянутые художники, как и многие их европейские коллеги, на рубеже XIX–XX веков так или иначе обращались в своём творчестве к теме Востока. Многие побывали в Марокко и работали потом по сделанным там эскизам. Ориентализм стал одной из характерных черт не только испанских романтиков, но и бытовистов, которые находили массу новых сюжетов и широкий простор для изображения подробностей жизненного уклада открывшегося для них нового мира. Тема Востока звучит как национальная в испанском искусстве.

В начале XX в. художников занимал вопрос о роли испанского народа в истории мировой культуры. Но часто попытка воскресить былое величие оборачивалась созданием увлекательных декораций. Даже Игнасио Сулоага (1870–1945), признанный самым национальным мастером XX столетия, желая запечатлеть особую, суровую характерность народных типов, не смог отстраниться от внешней театральности и демонстративности в изображении своих персонажей. Тем не менее, его произведения являются наиболее показательными в испанском искусстве той эпохи (Илл. 4).

В чем-то близок Сулоаге Аурелио Артета Бибиано и Эррасти (1870–1940), воспевший спокойное достоинство испанского трудового народа. В Париже он учился у Пюви де Шаванна, постепенно приходя к темам, которые впоследствии станут основными в его творчестве — жизнь и труд рыбаков, рабочих и крестьян. Правда, в отличие от живописи Сулоаги, его фигуры полны спокойствия и не выдают желания произвести эффект, они становятся не индивидуальными персонажами, а обобщенными. Его универсальные типажи можно назвать своеобразными памятниками эпохе. В этот период испанская живопись вновь вернулась к жанровому портрету и портрету современников (Илл. 5).

Среди испанских художников социально-бытовой направленности нельзя не назвать Франсиско Родригеса Сан-Клементе (1861–1956), автора произведений со сценами в кафе, пляжами и танцами; художника старой школы Андреса Парладе и Эредиа (1859–1933), творчество которого представлено сценами охот и крестьянских будней; Роберто Гонсалеса дель Бланко (1887–1959), зрелые работы которого отражают быт народа его родной Галисии. Своими пейзажами с социально-бытовыми элементами и уличными жанровыми сценами известны живописцы Эухенио Мартинес Эрмосо (1883–1963) и Казими́ро Сайнс и Сайс (1853–1898).

К волнующим темам современной жизни обратились живописцы Сантьяго Русиньол (1861–1931), Антонио Филлол Гранель (1870–1930), Хосе Лопес Мескита (1883–1954), Мануэль Бенедито Вивес (1875–1963), Рамон Касас (1866–1932), продолжившие реалистические традиции живописи XIX столетия, но и они уже не столько воссоздавали быт народа, сколько выражали настроение эпохи, «документируя» лишь социальные изменения. (Илл. 6).

Новые художественные течения XX в., пришедшие в Испанию из Франции через Барселону, столкнулись с условиями современной реальности и дали начало испанскому экспрессионизму, основанному на своеобразной интерпретации живописи Гойи [1]. По причине устойчивости академических традиций и влияния искусства модерна, творческие поиски в области социально-бытового жанра не составили единого и последовательного направления в довоенной испанской живописи. К воспеванию красоты труда в своей стране художники вернулись только после Второй мировой войны.

Таким образом, можно говорить о том, что в испанской живописи XIX–XX столетий бытовой жанр возродился в его классическом «чистом» виде и получил развитие в творчестве художников-костюмбристов. Свою нишу заняло ретроспективное



Сантьяго Русиньол. Интерьер кафе. 1892. Холст, масло. Музей искусств, Филадельфия

направление, выразившее интерес художников к особенностям жизни благородного сословия предшествовавших эпох. Получила продолжение и линия традиционного жанрового портрета. Самым же значительным явлением в живописи рассматриваемого периода стало появление социально-бытового жанра. В творчестве ряда мастеров представлены все эти направления, другие же останавливались на одном или двух. Но анализ их работ позволяет утверждать, что именно в произведениях социально-бытовой тематики национальная специфика испанской живописи проявилась ярче всего.

Список литературы:

1. Каптерева Т. П. Искусство Испании // Всеобщая история искусств. Т. 5. Искусство XIX века. М.: Искусство, 1964. С. 115–127.
2. Каптерева Т. П. Испания. История искусства. М.: Белый город, 2003. 493 с.
3. Левина И. М. Искусство Испании. М.: Искусство, 1966. 268 с.
4. Челован А. Е. Испанский ориентализм XIX века. Мариано Фортуну // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 1. СПб.: НП-Принт, 2011. С. 335–340.
5. Яковлева Н. А. Реализм в русской живописи: история жанровой системы. М.: Белый город, 2007. 584 с.
6. Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880–1918). Cat. exp. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993. 512 p.
7. Fernández López J. La pintura de historia de Sevilla en el siglo XIX. Sevilla: Diputación Provincial, 1985. 362 p.
8. Gaya Nuño J. Historia del Museo del Prado (1819–1969). León: Everest, 1969. 240 p.
9. Lafuente Ferrari E. La vida y el arte de Ignacio Zuloaga. San Sebastián: Editora Internacional, 1950. 593 p.
10. Lorandi M. Dalla tradizione alla tradizione : Rusiñol, Sorolla, Zuloaga, Anglada e la pittura della reiberizzazione in Spagna 1874–1945. Viareggio: M. Baroni, 2000. 312 p.
11. Muller P. Sorolla: The Hispanic Society. Nueva York: Ediciones El Viso, 2015. 240 p.
12. Pantorba B. A Guide-book to the Prado Museum Including a Commentary and General Historical Information. Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1970. 292 p.
13. Pantorba B. José Jiménez Aranda: ensayo biográfico y crítico. Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1972. 200 p.
14. Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos. Cat. exp., Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1998. 473 p.
15. Valdivieso González E. Historia De La Pintura Sevillana: Siglos XIII al XX. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1986. 510 p.

References:

- Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880–1918). Cat. exp.* Madrid, Ministerio de Cultura Publ., 1993. 512 p. (in Spanish)
- Chelovan A. E. Ispanskij orientalizm XIX veka. Mariano Fortuni (Spanish Orientalism of the 19th Century. Mariano Fortuni). *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik nauchnykh statei (Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles)*. Vol. 1. Saint Petersburg, Profession Publ., 2011, pp. 335–340. (in Russian)
- Fernández López J. *La pintura de historia de Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Diputación Provincial Publ., 1985. 362 p. (in Spanish)
- Gaya Nuño J. *Historia del Museo del Prado (1819–1969)*. León, Everest Publ., 1969. 240 p. (in Spanish)
- Kaptereva T. P. *Iskusstvo Ispanii (Art of Spain)*. *Vseobshchaia istoriia iskusstv. Vol. 5. Iskusstvo XIX veka (General Art History. Vol. 5 Art of the 19th century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, pp. 115–127. (in Russian)
- Kaptereva T. P. *Ispaniya. Istoriya iskusstva (Spain. History of Art)*. Moscow, Belyj gorod Publ., 2003. 493 p. (in Russian)
- Lafuente Ferrari E. *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. San Sebastián, Editora Internacional Publ., 1950. 593 p. (in Spanish)
- Levina I. M. *Iskusstvo Ispanii (Art of Spain)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. 268 p. (in Russian)
- Lorandi M. *Dalla tradizione alla tradizione : Rusiñol, Sorolla, Zuloaga, Anglada e la pittura della reiberizzazione in Spagna 1874–1945*. Viareggio, M. Baroni Publ., 2000. 312 p. (in Italian)
- Muller P. *Sorolla: The Hispanic Society*. Nueva York, Ediciones El Viso Publ., 2015. 240 p. (in Spanish)
- Pantorba B. *A Guide-book to the Prado Museum Including a Commentary and General Historical Information*. Madrid, Compañía Bibliográfica Española Publ., 1970. 292 p.
- Pantorba B. *José Jiménez Aranda: ensayo biográfico y crítico*. Madrid, Compañía Bibliográfica Española Publ., 1972. 200 p. (in Spanish)
- Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos. Cat. exp.* Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza Publ., 1998. 473 p. (in Spanish)
- Valdivieso González E. *Historia de La Pintura Sevillana: Siglos XIII al XX*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir Publ., 1986. 510 p. (in Spanish)
- Yakovleva N.A. *Realizm v russkoj zhivopisi: istoriya zhanrovoj sistemy (Realism in Russian Painting: History of the Genre System)*. Moscow, Belyj gorod, Publ., 2007. 584 p. (in Russian)

УДК: 7.036:7.035.9

Парфеникова Алёна Сергеевна, искусствовед, аспирант. Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2, 191186. lumike11@ya.ru

Parfenikova, Alena Sergeevna, art historian, PhD student. Saint-Petersburg State University of Culture and Arts, Dvortsovaia nab., 2, 191186 Saint-Petersburg, Russian Federation. lumike11@ya.ru

«ВЕНЕРА В МЕХАХ»: ЦИТИРОВАНИЕ АНТИЧНОГО КУЛЬТУРНОГО КОДА В ГРАФИКЕ САЛЬВАДОРА ДАЛИ

“VENUS IN FURS”: CITATION OF ANCIENT CULTURE CODE IN GRAPHIC ARTWORKS BY SALVADOR DALI

Аннотация. Искусство XX века, особенно второй половины, стремилось выработать новые методы художественной выразительности. Распознавание культурных кодов прошлого становится не менее важным процессом, чем их создание. В связи с чем современное искусство формирует новые способы репрезентации античности. В статье рассматривается цитирование античного культурного кода как один из методов художественной выразительности в офортах Сальвадора Дали. Автор проводит анализ графических серий, созданных в период с 1960 по 1970 годы, сопоставляет их с литературными первоисточниками, чтобы выявить, какие сюжетные линии являлись наиболее значимыми для художника и какие методы художественной выразительности были использованы для их создания. Иллюстрации Сальвадора Дали не были привязаны к содержанию литературных произведений, они в первую очередь отражали сюрреалистические идеи художника, его мироощущение и фантазии, возникающие относительно иллюстрируемого произведения. Дали активно обращался к цитированию античного наследия, создавая свои культурные коды. Это было необходимо для формирования коннотаций или так называемого далианского языка, с помощью которых художник создавал мощные метафоры, усиливая художественную выразительность. Автор провел анализ уникальной и малоизученной частной коллекции офортов Сальвадор Дали из издательского дома Пьера Аржиле с использованием структурного, иконографического и сравнительного методов. В России исследуемые серии гравюр полностью представлены в собрании «Арт Холдинга Татьяны Никитиной» и частично в ГМИИ им. Пушкина.

Ключевые слова: Сальвадор Дали; современное искусство; античное наследие; цитата; культурный код.

Abstract. The art of the 20th century, especially of its second half, was seeking to work out some new methods of artistic expression. Recognition of past culture codes has become as important as the process of their creation. Thus modern art has formed new ways of representing antiquity. In the article the author examined citation of the ancient culture code as one of the methods of artistic expression in Salvador Dali's etchings. The author carries out the analysis of graphic series created in the period from 1960 to 1970, comparing them with literature original sources. This revealed the importance of some plot lines that were significant for the artist and the methods of artistic expression used to create the series. Dali's illustrations did not rely on the plot of literary works only. They primarily reflected surrealist ideas of the artist, his attitude and fantasies arisen in relation to the illustrated work. While creating his own cultural codes, the artist actively used citation of ancient heritage. This was necessary to form connotations or the so-called Dalian language that helped the artist to create powerful metaphors that enhance the artistic expression. With the use of structural, iconographic and comparative methods, the author conducted a study on the example of the unique and little studied private collection of Salvador Dali graphics from Pierre Argillet publishing house. In Russia, the etching series in question are in the collections of Art Holding Tatiana Nikitina and partly of The State Pushkin Museum of Fine Art.

Keywords: Salvador Dali; modern art; antiquity heritage; citation; cultural code.

Творческий метод Сальвадора Дали включает в себя множество инструментов художественной выразительности, например, цитирование культурных кодов прошлого. В XX в. этот способ приобрел новое значение. Стремление к индивидуализму в искусстве, да и в обществе в целом стимулировало этот процесс. Поэтому традиции, каноны и школы постепенно отошли на второй план. Искусству двадцатого столетия было необходимо выработать новый уникальный, индивидуальный стиль, художественный язык, форму репрезентации. Цитирование как метод снова вышло на авансцену современного искусства. Изменилась роль художника и зрителя: теперь это интеллектуалы, свободно работающие с образами предшествующих эпох, они наслаждаются игрой культурных кодов и подтекстов, оставив на втором плане академические ценности.

Интерпретирование, распознавание коннотаций, заложенных в произведение искусства, становятся не менее важными, чем их создание. Цитации выступают в роли маяков, которые ведут к пониманию концепта, заложенного художником. Культура XX в. начала формировать новые способы интерпретации античного искусства, связанные с распознаванием культурных кодов и диалогом между прошлым и настоящим.

Одна из лучших графических коллекций в мире сегодня повествует о том, как интеллектуальные игры с античным наследием отчетливо прослеживаются в искусстве второй половины XX в. Речь идет о знаменитом собрании Пьера Аржиле — страстного почитателя и коллекционера футуристов, дадаистов и сюрреалистов. В 1959 г. началось сотрудничество Пьера Аржиле и Сальвадора Дали, которое продлилось



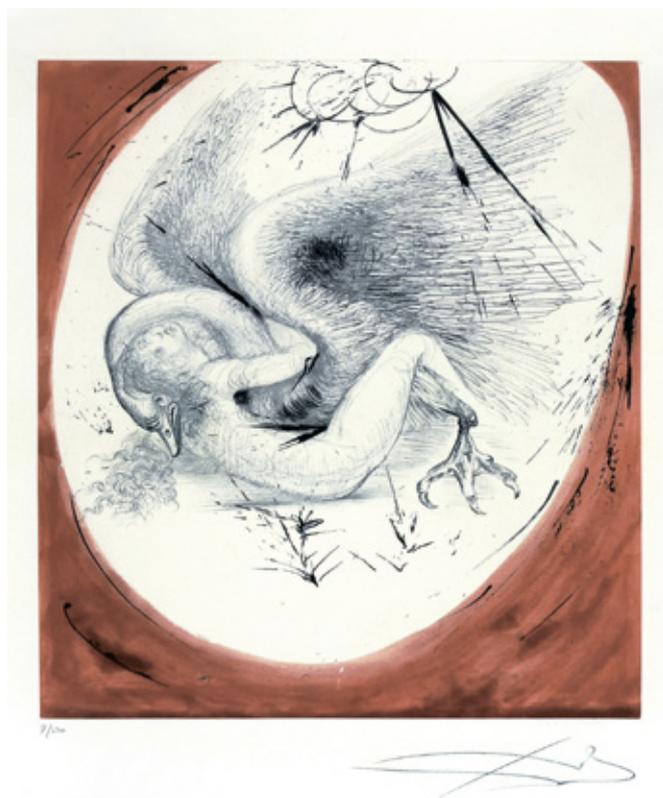
Сальвадор Дали. Суд Париса. Серия «Мифология», IV/XX. 1960–1965. Гравюра на металле, акварель. Галерея современного искусства «Арт Холдинг Татьяны Никитиной», Санкт-Петербург.

25 лет благодаря близости взглядов и глубокой взаимной симпатии художника и его издателя. По заказу Аржиле Сальвадор Дали иллюстрировал книжную классику, однако его работы редко буквально отражают текст книги — скорее они напоминают рефлексии и античные цитаты в контексте сюрреалистических идей, возникших по поводу иллюстрируемого произведения. Благодаря сотрудничеству Дали и Аржиле увидели свет иллюстрации к «Божественной комедии» Данте Алигьери, «Дон Кихоту» Мигеля де Сервантеса, «Фаусту» Иоганна Вольфганга Гёте, стихотворениям Гийома Аполлинера и Пьера де Ронсара, «Венере в мехах» Леопольда фон Захер-Мазоха и другим. Созданные в 1960-е гг. серии офортов «Фауст», «Сюрреалистическая тавромахия», «Мифология» вошли в золотой фонд гравюры XX в., продемонстрировав возможности различных техник офорта.

Работая над серией «Мифология» (1960–1965 гг.), Сальвадор Дали активно обращался к античным образам. Он часто начинал рисунок с абстрактного пятна, которое создавал единым движением, а затем давал ему свою интерпретацию. В серии «Мифология» Дали много экспериментировал с техникой офорта, порой используя самые необычные инструменты. Например, для создания волос Медузы Горгоны он обработал тело осьминога кислотой, а после прижал его к медной доске для получения рельефа. Так получился реалистичный отпечаток щупалец, вокруг которого развернулся сюжет. В гравюре «Суд Париса» [14, р.

144–145] (Илл.1) (1960–1965 гг.) Дали довольно точно следовал иконографии античного мифа. На фоне сюрреалистического пейзажа он изобразил Геру, Афину и Афродиту в образе трех граций и Париса, композиционное решение и пластика которых отчетливо напоминают римскую скульптуру с греческого оригинала «Три Грации» (II в. н. э. Лувр, Париж) или же «Трех Граций» Рафаэля Санти (ок. 1504 г. Музей Конде, Шантийи, Франция). Сальвадор Дали уделил самое пристальное внимание цитированию античных форм, разместив их в основе композиции, раскрывая мастерство владения линией и точное знание греческого искусства. Внутри терракотового пятна, линия которого явно напоминает форму яйца, развернулся сюжет «Леда и Лебедь» (1960–1965 гг.) [14, р. 144–145] (Илл.2). Здесь Дали достаточно точно цитирует одноименное живописное полотно Рубенса (1598 г., Галерея старых мастеров, Дрезден) и гравюру с утраченного полотна Микеланджело (ок. 1530 г., галерея Уффици, Флоренция). Но художник пошел дальше своих учителей: он дополнил сюжет намеком на итог этой встречи — рождение Елены Прекрасной. Его легко угадать, зная далианский словарь, в котором яйцо символизирует постоянный возобновляющийся жизненный цикл, образ совершенства и традиционный символ зарождения жизни.

Там всадник скачет по равнине
А дева думает о нем
Весь мир опутан и поныне
Античным пламенным дождем
Они сорвали розу сердца
И расцвели глаза в ответ
И никуда губам не деться
От жарких губ да будет свет.[1]



Сальвадор Дали. Леда и Лебедь. Серия «Мифология», 7/150. 1960–1965. Гравюра на металле, акварель. Галерея современного искусства «Арт Холдинг Татьяны Никитиной», Санкт-Петербург.



Сальвадор Дали. Женщина, лошадь и смерть.
Серия «Аполлинер», 14/145. 1968. Гравюра на металле, акварель.
Галерея современного искусства «Арт Холдинг Татьяны
Никитиной», Санкт-Петербург.

Так звучит одно из стихотворений блестящего Гийома Аполлинера, над иллюстрациями к которым работал Дали. Молодой французский поэт был горяч сердцем и преисполнен творческими порывами, но на его долю выпали тяготы войны. В гравюре «Женщина, лошадь и смерть» (1968 г.) [14, р. 189–206] (Илл.3) из серии «Аполлинер» (1968 г.) были ярко подчеркнуты романтические настроения человека, мечтающего о любви и свободной жизни, исполняющего долг перед своей страной. В центр композиции Дали помещает обнаженную фигуру девушки, которая отчетливо напоминает богиню любви и красоты, сошедшую с полотна Сандро Боттичелли «Рождение Венеры» (1482–1486 гг., галерея Уффици, Флоренция). Изящный силуэт с развивающимися локонами приветствует вдалеке рыцарь. Он водрузил свой скелет на лошадь — верного друга и соратника в Первой мировой войне — и поет баллады юной прелестнице, которая от него далека, но необходима как путеводная звезда в тяготах войны. Мы можем увидеть, как Сальвадор Дали идеализирует женщину через классическую коннотацию — образ Венеры — и помогает зрителю таким образом деконструировать миф через цитаты, заложенные им в произведение.

Идеализация образа Венеры полностью раскрылась в серии иллюстраций «Венера в мехах» (1967 г.) [14, р. 177–179] к одноименному роману Захер-Мазоха. Здесь Сальвадор Дали дает волю своей раскрепощенной творческой энергии. Центральный образ романа «Женщина с хлыстом» (Илл.4)

(1967 г.) — властная деспотица Ванда — предстает перед зрителем в узнаваемых очертаниях древнегреческой Венеры Милосской (ок. 130–100 гг. до н. э., Лувр, Париж) Венера в мехах — суровая и карающая богиня. Ее тело обнажено и идеально подобно античному архетипу, едва прикрыто волнистыми, длинными волосами, которые символизируют власть и сексуальную энергию. Сальвадор Дали очень точно выделяет ключевые акценты в романе и переносит их в композиции гравюр. В тексте многократно встречаются описания длинных волос Ванды, как знака силы и власти над мужчиной: «Венера в мехах поймала его душу в рыжие сети своих волос». Это зеркальная цитата мифа о Самсоне и Далиле, где сила Самсона хранилась в его волосах. Нога Венеры в высоком сапоге попирает лежащую голову мужчины — автопортрет художника. Тем самым Дали подчеркнуто демонстрирует зрителю свое восхищение главной героиней романа. Он преклоняется перед идеализированным образом тираннии и жестокости, таящихся в женской сути и ее красоте. Через цитирование культурных кодов античности Сальвадору Дали удалось раскрыть образ Ванды и передать его во всей полноте.

Одной из жемчужин издательского дома Пьера Аржиля стала серия гравюр, посвященная философской драме Иоганна Вольфганга Гёте — «Фауст». Работая над ней, Сальвадор Дали аккумулировал свой творческий опыт и



Сальвадор Дали. Женщина с хлыстом, серия «Венера в мехах»,
52/145. 1967. Гравюра на металле, акварель.
Галерея современного искусства «Арт Холдинг Татьяны
Никитиной», Санкт-Петербург.



Сальвадор Дали. Гретхен. Серия «Фауст», еа. 1968–1969.

Гравюра на металле, акварель, металлическая пудра.

Галерея современного искусства «Арт Холдинг Татьяны Никитиной», Санкт-Петербург.

продемонстрировал глубокие знания культурного наследия прошлого. Центральный образ серии — Маргарита — предстает перед зрителем в разных амплуа. Как и у Гёте, она проходит путь от греха к раскаянию. Это многогранный сложный образ всеобъемлющей женственности, страсти, жертвенной любви и

одновременно карающей, разрушающей и созидающей силы, великой, как сама природа. В серии «Фауст» (1968–1969 гг.) только она имеет портретное изображение с тщательно прописанным лицом, цитируя образ, описанный Гёте:

О небо, вот так красота!
 Я в жизни не видал подобной.
 Как неиспорченно-чиста
 И как насмешливо-беззлобна! [4, с. 249]

Сальвадор Дали создал образ, в котором слились воедино все ипостаси Маргариты. В гравюре «Шабаш» (1968–1969 гг.) [14, р. 168–170] это призрачный женский силуэт, присутствовавший на Вальпургиевой ночи в видениях Фауста. Художник освободил пространство листа от лишних деталей и показал обнаженную девушку только со спины, снова используя античную цитату. И напротив, в работе «Гретхен» (1968–1969 гг.) [14, р. 168–170] (Илл.5) он аккумулировал все способы художественной выразительности, чтобы создать глубокий, повествовательный образ. Поэтому, несмотря на ангельское спокойствие лица Маргариты, ее глаза то притягивают, словно омуты, то вдруг излучают сияющие лучи. Такое соединение противоположностей, позволяет раскрыть развитие образа главной героини от еще невинной девушки к уже спасенной Маргарите. Обращаясь к ренессансной иконографии, художник создаёт отсылку к облику Мадонны, выбирая васильковые тона и золотую пудру. Он буквально лепит форму цветовыми пятнами, накладывая их поверх графических линий. Нимб, поворот головы, отрешенность, благостное выражение лица

свидетельствуют о божественной сути образа. Таким пристальным вниманием и детальной проработкой героини трагедии Сальвадор Дали красноречиво указывает на расстановку сил. Становится очевидно, что для него именно Маргарита является центральным образом в «Фаусте». Сам Фауст интеллигентнее Дали в меньшей степени, и можно предположить, что он существует в серии как альтер эго художника. В гравюре «Бюст» (1968–1969 гг.) [14, р. 168–170] он изображен хаотичными штрихами в виде тени, воспевающий красоту античного бюста Венеры, который здесь не что иное, как идеализированный собирательный женский образ. Но не стоит забывать, что во второй части поэмы Гёте переносит место действия из средневековья в античный мир, где Фауст сочетается браком с Еленой Прекрасной.

После проведенного анализа различных графических серий Сальвадора Дали из издательского дома Пьера Аржиля становится очевидно, что цитирование культурных кодов прошлого как метод художественной выразительности активно использовался художником. Он обращался к цитатам, как к метафорам, собирательным образам, чтобы, опираясь на лучшие образцы прошлых веков, создать новый художественный язык, формы репрезентации и воплотить в жизнь собственное мироощущение.

Список литературы:

1. Аполлинер Г. Нетерпение сердец // lit.peoples.ru. URL: http://lit.peoples.ru/poetry/giyom_appoliner/poem_9810.shtml (дата обращения: 20.01.2018)
2. Арсланов В. Г. История Западного искусствознания XX века. М.: Академический Проект, 2003. 768 с.
3. Арутюнян Ю. И. Цитаты и аналогии: некоторые аспекты изучения влияний в искусстве прошлого и современности // Вестник СПбГУКИ. 2011. № 2. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/tsitaty-i-analogii-nekotorye-aspekty-izucheniya-vliyanii-v-iskusstve-proshlogo-i-sovremennosti> (дата обращения: 14.02.2016)
4. Гёте И. В. Страдания юного Вертера. Фауст. М.: Эксмо, 2014. 672 с.
5. Гройс Б. Философ после конца истории // Ускользающий контекст. Русская философия в постсоветских условиях: мат-лы конф. (Бремен, 25–27 июня 1998 г.). М.: Ad Marginem, 2002. С.147–160
6. Дали С. 50 магических секретов мастерства. М.: Изд-во Эксмо-Пресс, 2001. 192 с.
7. Дали С. Дневник одного гения. М.: ЗАО Изд-во Эксмо-Пресс, 2000. 464 с.
8. Дали С. Новый взгляд (серия «Афоризмы гения»). СПб.: Издательский дом «Нева»; М.: «ОЛМА-ПРЕСС», 2000. 255 с.
9. Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали рассказанная им самим. Кишинев: Литературный фонд «Axul Z», 1993. 257 с.
10. Дешарн Р. Сальвадор Дали. М.: Арт-Родник, 2004. 779 с.
11. Зоря А. А. Типология цитирования в искусстве второй половины XX в. // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2. СПб.: НП-Принт, 2012. С. 334–340.
12. Никифорова И. А. Офорты Сальвадора Дали. М.: Сканрус, 2011. С. 3–54.
13. Тали А. Принцип удовольствия. СПб.: НП-Принт, Вып.1. 2012. 58 с.
14. Dali Catalogue Raisonné of Etchings and Mixed-Media Prints 1924–1980 / ed. R. Michler, L. W. Lopsinger. Munich, 1993. 262 p.
15. The Official Catalogue of the Graphic Works of Salvador Dali. New York: Albert Field, 1996. 278 p.
16. L'oeuvre Grave de Salvador Dali. Paris: Editions Argillet, 1978. 63 p.

References:

- Apolliner G. Neterpenie serdets (Impatience of Hearts). lit.peoples.ru. Available at: http://lit.peoples.ru/poetry/giyom_appoliner/poem_9810.shtml (accessed: 20.01.2018) (in Russian)
- Arslanov V. G. *Istoriia Zapadnogo iskusstvovoznaniia XX veka (History of Western Art History of the 20th Century)*. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2003. 768 p. (in Russian)
- Arutiunian Iu. I. Tsitaty i analogii: nekotorye aspekty izucheniia vliianii v iskusstve proshlogo i sovremennosti (Citations and Analogies: Some Aspects of the Study of Influences in the Art of the Past and Present). *Vestnik SPBGUKI*, 2011, no. 2. Available at: <http://cyberleninka.ru/article/n/tsitaty-i-analogii-nekotorye-aspekty-izucheniya-vliyanii-v-iskusstve-proshlogo-i-sovremennosti> (accessed: 14.02.2016).
- Dali S. *50 magicheskikh sekretov masterstva (50 Magical Secrets of Mastery)*. Moscow, Eksmo-Press Publ., 2001. 192 p. (in Russian)
- Dali S. *Dnevnik odnogo geniia (Diary of a Genius)*. Moscow, ZAO Eksmo-Press Publ., 2000. 464 p. (in Russian)
- Dali S. *Novyi vzgliad (A New Look)*. Saint Petersburg, Izdatel'skii dom "Neva" Publ.; Moscow, "OLMA-PRESS" Publ., 2000. 255 p. (in Russian)
- Dali S. *Tainaia zhizn' Sal'vadora Dali rasskazannaia im samim (The Secret Life of Salvador Dali Told by Himself)*. Kishinev Literaturnyi fond "Axul Z" Publ., 1993. 257 p. (in Russian)
- Desharn R. *Salvador Dali*. Moscow, Art-Rodnik Publ., 2004. 779 p. (in Russian)
- Goethe I. W. *Stradaniia iunogo Vertera. Faust (The Sorrows of Young Werther. Faust)*. Moscow, Eksmo Publ., 2014. 672 p. (in Russian)

- Grois B. *Filosof posle kontsa istorii (Philosopher after the End of the History)*. *Uskol' zaiushchii kontekst. Russkaia filosofiia v postsovetskikh usloviakh: mat-ly konf (Elusive Context. Russian Philosophy in Post-Soviet Conditions: Conference Proceedings)*. Moscow, Ad Marginem Publ., 2002, pp.147–160. (in Russian)
- L'oeuvre Grave de Salvador Dali*. Paris, Editions Argillet Publ., 1978. 63 p. (in French)
- Michler R., L. W. Lopsinger (ed.) *Dali Catalogue Raisonne of Etchings and Mixed-Media Prints 1924–1980*. Munich, 1993. 262 p.
- Nikiforova I. A. *Oforty Sal'vadora Dali (Etchings by Salvador Dali)*. Moscow, Skanrus Publ., 2011, pp. 3–54. (in Russian)
- Tali A. *Printsip udovol'stviia (Pleasure Principle)*. Vol. 1. Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2013. 58 p.(in Russian)
- The Official Catalogue of the Graphic Works of Salvador Dali*. New York, Albert Field Publ.,1996. 278 p.
- Zoria A. A. *Tipologiia tsitirovaniia v iskusstve vtoroi poloviny xx v. (Typology of Citations in the Art of the Second Half of the 20th Century)*. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statei (Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles)*. Vol. 2. Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2012, pp. 334–340. (in Russian)

УДК 7.037.5:77.04

Шик Ида Александровна, искусствовед, младший научный сотрудник. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. ida.shik@bk.ru

Shik, Ida Alexandrovna, art historian, junior researcher. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. ida.shik@bk.ru

«СЮРРЕАЛЬНАЯ АНАТОМИЯ» АНХЕЛЫ БУРОН

ÁNGELA BURÓN'S "SURREAL ANATOMY"

Аннотация. Статья посвящена анализу специфики творчества современной испанской фотохудожницы Анхелы Бурон в контексте эстетики сюрреализма. Человеческое тело в работах Анхелы Бурон становится конструктором, который она, как инженер, собирает во множестве различных вариаций, нередко дублируя части тела или придавая им автономию. Женское тело репрезентуется фотохудожницей как идеальный, пассивный, обезличенный объект сексуального желания. При этом эротические образы Бурон часто носят ироничный и абсурдный характер. Особое внимание фотохудожница уделяет проблематике саморефлексии и самопознания, теме маски и множественности человеческих «Я». Определенное место в творчестве Бурон занимают садомазохистские образы, органично вписывающиеся в современную визуальную культуру. Образы Бурон основаны на принципе «парадоксальных сопоставлений» и интуитивно понятных визуальных аналогиях, что позволяет ей предложить необычную интерпретацию привычных вещей и порой вызвать у зрителя ощущение шока и замешательства. Автор приходит к выводу, что работы Анхелы Бурон продолжают традиции исторического сюрреализма, развивая типичные для него темы и мотивы, с одной стороны, и являются характерным примером «сюрреальной» цифровой фотографии, тесно связанной с современным социокультурным и художественным контекстом, с другой.

Ключевые слова: сюрреализм; современная фотография; испанское искусство; Анхела Бурон; телесные трансформации.

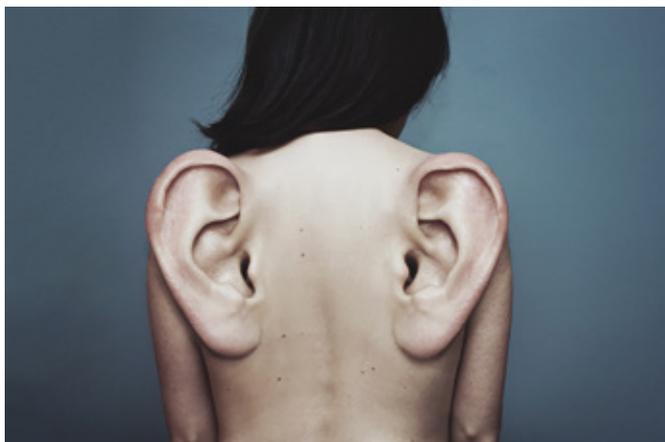
Abstract. The article considers the specificity of works made by contemporary Spanish photo artist Ángela Burón in the context of the aesthetics of Surrealism. In works of Ángela Burón the human body becomes a construction which she compiles like an engineer in various options, often duplicating body parts or giving them autonomy. The author underlines that the photo artist represents female body as an ideal, passive, impersonal object of sexual desire. However, Burón's erotic images are often ironic and absurd. The photographer pays special attention to the problems of self-reflection and self-knowledge, the theme of the mask and the multiplicity of the human ego. In the art of Ángela Burón sadomasochistic images are prominent and reflect contemporary visual culture. The author stresses that Burón's images are based on the principle of "paradoxical juxtapositions" and quite simple visual analogies, which allow her to submit the unusual interpretation of ordinary things and sometimes make the viewer feel shocked and confused. The author summarizes that, on the one hand, Ángela Burón continues the tradition of historical Surrealism and develops its typical themes and motives. On the other hand she gives a specific example of "surreal" digital photography, closely related to the contemporary sociocultural and art contexts.

Keywords: Surrealism; contemporary photography; Spanish art; Ángela Burón; body transformations.

В современном цифровом фотоискусстве обращение к сюрреалистической эстетике приобретает особую актуальность во многом благодаря доступности широкого спектра технических манипуляций. В этой связи можно говорить о формировании феномена «сюрреальной» цифровой фотографии, использующей отдельные визуальные разработки исторического сюрреализма, с одной стороны, и связанной с современным социокультурным контекстом, с другой. Одним из ярких представителей цифрового фотосюрреализма в современном испанском искусстве является Анхела Бурон — фотохудожница, создающая «сюрреальные» образы человеческого тела. Стремление к манипуляциям с человеческим телом берет начало в детских фантазиях Бурон. «Когда я была маленькой, я хотела быть изобретателем. Иметь мастерскую, полную вещей, в которой можно построить странные машины, служащие прежде всего для приготовления завтрака» [6] — писала художница в своем интернет-блоге. Позднее Бурон планировала стать инженером, как и ее отец, однако отказалась от этой идеи, решив посвятить себя искусству. Начав с работы в графическом редакторе Paint, Анхела Бурон впоследствии отказывается от него, предпочтя

Photoshop. В 24 г. художница приобретает профессиональную фотокамеру, а в 25 открывает собственный интернет-блог [6], в котором публикует свои работы и авторские комментарии к ним. Целью данной статьи является анализ концептуальной специфики фоторабот Анхелы Бурон.

Для искусства XX в., и в частности, для сюрреализма, человеческое тело становится объектом постоянных трансформаций и модификаций, которые позволяют передать как творческие поиски художника и его сокровенные желания, так и отражают конфликты и противоречия современной эпохи. В фотографии широкий спектр возможностей для телесных трансформаций предоставляют фотоколлаж и фотомонтаж. При этом искусство фотографии благодаря своей привилегированной связи с реальностью придает манипуляциям с телом особую убедительность. В работах Анхелы Бурон обнаженное тело превращается в «конструктор» со множеством вариаций. Можно сказать, что фотохудожница создает свои работы в соответствии с сюрреалистическим принципом «парадоксальных сопоставлений», используя определенный набор исходных мотивов, которыми являются тело и его отдельные части. При этом телесные трансформации



Анхела Бурон. Крылья. 2016
<http://www.angelaburon.com/>

А. Бурон носят личный характер: «У меня так много боли внутри, что разрывы и перекраивания моего тела — это своего рода безопасное насилие, которое почти облегчает эту боль» [Цит. по: 12].

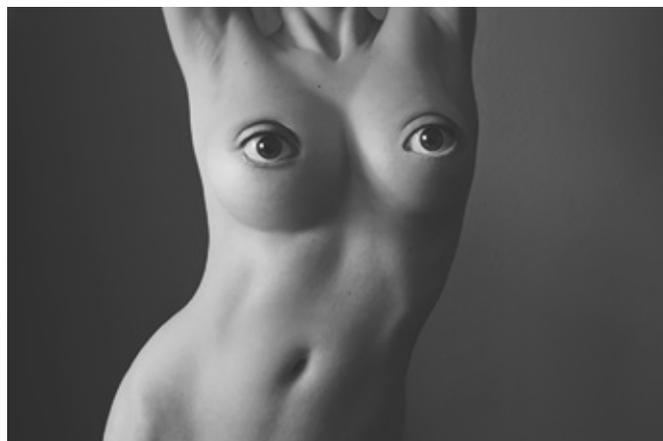
Можно выделить ряд «конструктивных» приемов, которые характерны для ее работ. Любимым приемом Бурон является дублирование частей тела — чаще всего рук или ног. Например, на снимке «Здесь нет места» (2015) обнаженная модель, снятая на фоне черного панно с симметричным узором из красно-зелено-белых квадратов наделяется тремя парами рук: первая словно в ужасе закрывает лицо, вторая патетично поднята над головой, а третья расположена перед грудью. Благодаря экспрессивным жестам рук и их навязчивому повторению художнице удается создать визуальную репрезентацию внутреннего конфликта и желания покинуть занимаемое место. В своем блоге художница комментирует работу следующим образом: «перспектива определяется физическим или временным расстоянием. Поскольку у нас еще нет машин времени, мне придется попасть в любую машину, чтобы уйти от начала этой катастрофы, которая является моей жизнью. Итак, моя камера, мои многочисленные личности, и я отправляемся ... скажем, в Мадрид» [5]. Нередко части тела в работах Бурон обретают автономию: например, на снимке «Спираль» (2016) две женские руки соединились в одну и превратились в подобие извивающейся змеи.

Характерным для работ Бурон приемом является абсурдное перемещение различных частей тела. Например, в работе «Хороший слушатель» (2016) художница объединила руку, часть бедра и женскую голову, лежащую на книге, превратившись в идеальный субъект слухового восприятия. На снимке «Крылья» (2016) (Илл. 1) добавленные к женской спине огромные уши по принципу аналогии уподобляются паре крыльев, а в работе «Жарко» (2016) открытый, словно изнывающий от жажды рот переместился в район пупка. На снимке «Хаос» (2016) человеческое тело превратилось в лежащего в позе зародыша странного, лишённого головы монстра, который может стать чем угодно. Фотографию сопровождает небольшое стихотворение: «Я начинаю понимать/что счастье придет /в любое время/посреди хаоса/которого я так боюсь» [7]. Другим приемом Бурон является замещение человеческой головы телевизором: например, в работе «Интегральная обнаженная» перед нами молодая женщина, стоящая посреди прилавков супермаркета, с телевизором на месте головы, прикрывающая грудь тостами. «Мне нравится это слово: интегральное. Интегральный хлеб/Интеграл функции $f(x) dx$ / Полная глупость/Интегральная обнаженная/Все сразу» [10] — комментирует фотограф.

Манипуляции с частями тела могут сочетаться в работах Бурон с трансформацией других объектов. Например, в работе «Новое ухо» (2017) трубка светло-розового телефона объединяется с раскрытым женским ртом с высунутым языком. Название снимка представляет собой каламбур «New Year — New Ear». В работе «Новое ухо» фотохудожница откровенно иронизирует над традицией совершать множество телефонных звонков под Новый год с «дежурными» поздравлениями. На фотографии «Цветок кожи» (2016) роза телесного цвета объединяется с раскрытым женским ртом, из которого высовывается язык, превращаясь в хищный, «зубастый» цветок.

Отличительной чертой многих работ А. Бурон является их подчеркнутый эротизм, стремление представить женское тело как пассивный объект желания, что сближает ее творчество с историческим сюрреализмом, и в частности, с произведениями фотографов-сюрреалистов. Следует отметить, что женское тело всегда показывается фотографом в «идеализированном» виде, в соответствии с современными «стандартами красоты»: это стройная фигура с объемной грудью, зачастую лишенной сосков, без намека на волосы на теле. Например, в работе «Посмотри мне в глаза, когда я говорю с тобой» (2014) (Илл. 2) огромные открытые глаза, заменившие собой соски на груди обнаженной модели, отсылают к классическому для сюрреализма мотиву глаза и вездесущего взгляда Другого. В работе «Кто не любит шарики?» (2017) Бурон проводит параллель между женской грудью и воздушными шарами, трансформируя соски в завязанные узелком кончики шариков. Создавая образ груди-шарика, Бурон апеллирует как к повсеместной объективации женского тела в современной визуальной культуре (в особенности — в рекламе), так и к практике пластической хирургии, позволяющей увеличить грудь.

На черно-белом снимке «Приюты кожи» (2017) Анхела Бурон объединила живот обнаженной модели в нижней части композиции с бедрами в верхней, словно позволяя увидеть тело одновременно с двух сторон. Размещенная на нейтральном фоне обнаженная фигура модели напоминает классические работы в жанре ню настолько, что зритель не сразу догадывается о произведенной фотографом подмене. Интерпретация человеческого тела в работах Бурон корреспондирует со свойственным сюрреалистической фотографии стремлением сделать человеческое тело «незнакомым», подчеркнув его эротические и животные аспекты, и вызвать «кризис интерпретации» (Ман Рэй «Минотавр», 1934; Ли Миллер «Обнаженная, наклонившаяся вперед», 1934; снимки Брассая, иллюстрирующие статью М. Рэйналя «Вариации человеческого тела» (*Minotaure*, 1934, № 1)).



Анхела Бурон. Посмотри мне в глаза, когда я говорю с тобой.
 2014 <http://www.angelaburon.com/>



Анхела Бурон. Пояснительная записка. 2017
<http://www.angelaburon.com/>

Излюбленным приемом Анхелы Бурон является превращение женщины в существо, наделенное двумя парами ног, но лишенное головы. Создания Бурон часто размещаются в домашнем интерьере: сидят в кресле («Аллергия», 2017), лежат на диване («Пояснительная записка», 2017) (Илл. 3), с поразительной ловкостью забираются на книжную полку («Лучше меня!», 2017). Созданные Бурон образы корреспондируют со снимками второй куклы-манекена Г. Беллмера, над которыми он начал работать в 1935 г. Созданная Беллмером кукла была лишена какой бы то ни было конкретной индивидуальности, представляя собой эротический конструктор со множеством вариаций. Наиболее распространенная стратегия репрезентации второй куклы в работах Беллмера — это представление ее как существа, лишенного головы, но наделенного двумя парами ног. Удваиваемые ноги куклы являются фетишем, символически замещающим отсутствующий фаллос. Сам Беллмер отмечал, что «женщина как объект желания определяется вожделем мужчиной, поэтому она, в конечном счете, является серией фаллических проекций, развисящихся от деталей к общему впечатлению» [4, р. 121–122]. Кукла зачастую показывается Беллмером в домашнем интерьере или одиноко стоящей в лесу, провоцируя сексуальные фантазии зрителя. Другой пример превращения женских ног в фетиш, многократно повторяющийся в рамках одного произведения — это работы П. Молинье, «мастера головокружения», экспериментировавшего с интерсексуальным переодеванием и примерявшего на себя образ женщины-вамп. В работе «Ты, Я» (1968) мастер объединил посредством фотомонтажа несколько пар совершенно идентичных женских ножек в чулках и рук в перчатках с пятью лицами кукольной красоты. Сюрреалистическое стремление к удвоению, базирующиеся на страхе кастрации, достигло у Молинье апофеоза. Мотив многократного повторения нижней части женского тела, типичный для кукол Беллмера, получит развитие в работе «Вампирская медитация» (1967) — в нижней части композиции помещены три пары женских бедер и ног в черных колготках, в верхней причудливо сплетаются шесть женских ног и руки, а в центре оказывается голова женщины-вамп с манящими глазами и ее анус, приглашающий к сексуальному контакту. Если работы Беллмера и Молинье вызывают ощущение фрейдистского жуткого и визуализируют сюрреалистическую конвульсивную красоту, то произведения Бурон в большей степени кажутся абсурдными и ироничными. Помимо дублирования женских ног, Бурон также предлагает противоположную стратегию репрезентации женского тела: в работе «Мягкий» (2016) две идентичных обнаженных женских фигуры, лежащие на бордовом диване в соблазнительной позе, превратились в жуткого сиамского близнеца, лишенного ног.

Особое внимание в своих эротических работах Анхела Бурон уделяет теме прикосновения к обнаженному женскому телу, посредством многократного повторения сжимающих тело рук доводя ее до абсурда. Например, в работе «Ni más ni manos» (2014) стройная женская ножка одновременно обхватывается несколькими парами рук, словно превращаясь в объект всеобщего вождления. В диптихе «Потрогай» (2015) женское тело, показанное сначала сзади, а затем спереди, также становится объектом многочисленных прикосновений. «Иногда мне хотелось бы не иметь кожи, /ни поверхности, ни объема. /Не следует довольствоваться/ этими трехмерными границами. /И чтобы никто не мог ни видеть меня /ни прикоснуться ко мне» [11] — комментирует фотограф. Таким образом, в работах Анхелы Бурон обнаженное женское тело превращается в идеализированный, пассивный объект сексуального желания, созданный мужскими фантазиями и представлениями. Можно сказать, что при репрезентации женского тела фотограф осуществляет своеобразную самообъективацию, смотря на него через призму «мужского взгляда». Однако к объективации в работах Бурон добавляются элементы иронии, нарочитой абсурдности и саморефлексии, что придает им сложный и многослойный характер.

Ключевой для творчества Анхелы Бурон темой является проблема самоанализа и личностной целостности, что сближает ее как с историческим сюрреализмом (работы Ман Рэя, Р. Юбака, К. Каон, К. Д. Лафлина и др.) [3] так и с произведениями других представителей современной «сюрреальной» цифровой фотографии (А. Мора, Л. Белтран,



Анхела Бурон. Вытекать. 2016
<http://www.angelaburon.com/>

С. Грав, Ф. Карнерос и др.) [1; 2]. Особое внимание А. Бурон уделяет теме маске и «множественности» человеческих «Я». В работе «Сорвать» (2015) фотохудожница удваивает лицо и тело модели таким образом, что добавленная к оригиналу копия превращается в подобие маски, ненужной личины, которую хочется снять. В работе «Терпение» (2017) рука модели держит ее изумленное лицо, похожее на театральную маску, которая начинает растекаться подобно тому, как размягчаются часы и другие объекты на полотнах С. Дали. Терпение кончается — и маска постепенно соскальзывает, стекает с лица, обнажая подлинное «Я». В более ранней работе — «Вытекать» (2016) (Илл. 4) лицо модели, которое держат две руки, подобно жидкой, текучей маске, постепенно теряющей свою изначальную форму. Мотив маски и тема автономии частей тела получают развитие в работе «Аксессуары» (2016), в которой перед нами предстает одинокая, отделенная от тела голова, пристально смотрящая



Анхела Бурон. Кусок хлеба. 2015

<http://www.angelaburon.com/>

на зрителя огромными черными глазами. Голова становится «аксессуаром», подобным элементу гардероба, который можно носить или отбросить за ненадобностью.

В ряде работ фотохудожница обыгрывает тему связывания, сообщая им садомазохистские коннотации. Если в сюрреалистической фотографии эта тема связана прежде всего с исследованием эротизма, то А. Бурон, обращаясь к ней, актуализирует проблемы самоанализа. В работе «Отключение» (2016) в центре композиции помещена обнаженная модель, свернувшаяся калачиком, руки и ноги которой связаны проводами. Вокруг нее размещаются многочисленные провода и батареи от разнообразных электронных устройств, которыми окружает себя современный человек. Комментируя снимок, фотограф сравнивает опутывающую модель провода от электронных устройств с разветвленной сетью человеческих отношений, которыми связывает себя субъект. «Человеческие отношения подобны проводам в ящике. Всегда запутанные, всегда необходимые, всегда раздражающие. Некоторые из них полезны, некоторые — нет. Некоторые из них использовались только один раз, но по какой-то причине вы все еще сохраняете их. Некоторые из них сломаны или устарели, и если вы не избавитесь от них, все закончится тем, что снизу завяжется огромный узел» [9]. В работе «Объявление об аренде» (2016) лежащая на кровати модель с ног до головы обмотана скотчем. Фотограф комментирует: «Я собиралась написать над этой фотографией “Я в поиске”, что было бы наполовину

шуткой, наполовину правдой, или “Я собираюсь заклеить мои ноги, чтобы не двигаться и не создавать себе множество проблем”. Но нет. Я считаю, что в творчестве самое интересное — это не намерение, не сам результат, а процесс, который ведет нас к нему. Это борьба, которой не избежать, это захватывающий страх. Поэтому, даже если это не имеет никакого отношения к первоначальному намерению или к окончательному результату, в это время года я хочу дать свое объявление о съеме... о том, что я снимаю, а что нет» [8].

В ряде своих работ фотохудожница концентрируется на садомазохистской проблематике. Например, на снимке «Излишки» (2016) из двух открытых рук торчат оголенные провода голубого и красного цветов, напоминая вскрытые вены, из которых хлещет кровь. Причинение боли себе/другому часто становится темой «сюрреальной» цифровой фотографии, что связано с широким распространением фильмов ужасов, компьютерных игр и различных видов селфхарма в современном мире. Например, в работе «Корни» (2014) другого испанского фотографа, Франа Карнероса, из мужской руки, беспомощно повисшей в пространстве, прорастают древесные корни. Еще более садистский характер носит работа Анхелы Бурон «Кусок хлеба» (2015) (Илл. 5), в которой человеческая рука объединяется посредством фотомонтажа с багетом, аккуратно разрезаемым на части.

Таким образом, человеческое тело в работах Анхелы Бурон становится конструктором, который она, как инженер, собирает во множестве различных вариаций, нередко дублируя части тела или придавая им автономию. Женское тело репрезентуется фотохудожницей как идеальный, пассивный, обезличенный объект сексуального желания. При этом эротические образы Бурон часто носят ироничный и абсурдный характер. Особое внимание фотохудожница уделяет проблематике саморефлексии и самопознания, теме маски и множественности человеческих «Я». Определенное место в творчестве Бурон занимают садомазохистские образы, органично вписывающиеся в современную визуальную культуру. Образы Бурон основаны на принципе «парадоксальных сопоставлений» и интуитивно понятных визуальных аналогиях, что позволяет ей предложить необычную интерпретацию привычных вещей и порой вызвать у зрителя ощущение шока и замешательства. Работы Анхелы Бурон продолжают традиции исторического сюрреализма, развивая типичные для него темы и мотивы, с одной стороны, и являются характерным примером «сюрреальной» цифровой фотографии, тесно связанной с современным социокультурным и художественным контекстом, с другой.

Список литературы:

1. Шик И. А. Концепции сюрреализма в современной испанской фотографии // Россия и Иberoамерика в глобализирующемся мире: история и современность: доклады и материалы Второго международного форума. Т. 2. спб.: Издательство «Гамма», 2015. С. 51–58.
2. Шик И. А. Рецепция сюрреализма в творчестве Сильвии Грав // Испания и Россия: исторические судьбы и современная эпоха. М.: Международные отношения, 2017. С. 589–596.
3. Шик И. А. Тема маски в сюрреалистической фотографии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2018. № 2. С. 146–150.
4. Bellmer H. A Brief Anatomy of the Physical Unconscious or Anatomy of the Image // Bellmer H. The Doll. London: Atlas Press, 2005. P. 120–121.
5. Burón A. Aquí no queda sitio para nadie // Ángela Burón's official website. URL: <http://www.angelaburon.com/2015/03/aqui-no-queda-sitio-para-nadie.html> (дата обращения: 01.04.2018)
6. Burón A. Bio // Ángela Burón's official website. URL: <http://www.angelaburon.com/p/bio.html> (дата обращения: 01.04.2018)
7. Burón A. Caos // Ángela Burón's official website. URL: <http://www.angelaburon.com/2016/06/caos.html> (дата обращения: 01.04.2018)
8. Burón A. Declaración de la renta // Ángela Burón's official website. URL: <http://www.angelaburon.com/2016/04/declaracion-de-la-renta.html> (дата обращения: 01.04.2018)

9. Burón A. Desconexión // Ángela Burón's official website. URL: http://www.angelaburon.com/2016_10_01_archive.html (дата обращения: 01.04.2018)
10. Burón A. Desnudo integral // Ángela Burón's official website. URL: <http://www.angelaburon.com/2015/04/desnudo-integral.html> (дата обращения: 01.04.2018)
11. Burón A. Toca // Ángela Burón's official website. URL: <http://www.angelaburon.com/2015/05/toca.html> (дата обращения: 01.04.2018)
12. Webb S. Photographer feature: Angela Buron // Nailed Magazin. URL: <https://nailedmagazine.com/photography/photographer-feature-angela-buron/> (дата обращения: 27.05.2018)

References:

- Bellmer H. *The Doll*. London, Atlas Press Publ., 2005. 158 p.
- Burón A. Aquí no queda sitio para nadie. *Ángela Burón's official website*. Available at: <http://www.angelaburon.com/2015/03/aqui-no-queda-sitio-para-nadie.html> (accessed 01.04.2018) (in Spanish)
- Burón A. Bio. *Ángela Burón's official website*. Available at: <http://www.angelaburon.com/p/bio.html> (accessed 01.04.2018) (in Spanish)
- Burón A. Caos. *Ángela Burón's official website*. Available at: <http://www.angelaburon.com/2016/06/caos.html> (accessed 01.04.2018) (in Spanish)
- Burón A. Declaración de la renta. *Ángela Burón's official website*. Available at: <http://www.angelaburon.com/2016/04/declaracion-de-la-renta.html> (accessed 01.04.2018) (in Spanish)
- Burón A. Desconexión. *Ángela Burón's official website*. Available at: http://www.angelaburon.com/2016_10_01_archive.html (accessed 01.04.2018) (in Spanish)
- Burón A. Desnudo integral. *Ángela Burón's official website*. Available at: <http://www.angelaburon.com/2015/04/desnudo-integral.html> (accessed 01.04.2018) (in Spanish)
- Burón A. Toca. *Ángela Burón's official website*. Available at: <http://www.angelaburon.com/2015/05/toca.html> (accessed 01.04.2018) (in Spanish)
- Shik I. A. Kontseptsii siurrealizma v sovremennoi ispanskoi fotografii (Conceptions of Surrealism in Contemporary Spanish Photography). *Rossii i Iberoamerika v globaliziruiushchetsia mire: istoriia i sovremennost': doklady i materialy vtorogo mezhdunarodnogo foruma. (Russia and Iberoamerica in Globalizing World: History and Modernity: Reports and Materials of the Second International Forum)*. Vol. 2. Saint Petersburg, Gamma Publ., 2015, pp. 51–58. (in Russian)
- Shik I. A. Retseptsiia siurrealizma v tvorchestve Sil'vii Grav (Reception of Surrealism in the Art of Silvia Grav). *Ispaniia i Rossiia: istoricheskie sud'by i sovremennaia epokha (Russia and Spain: Historical Fates and Modern)*. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 2017, pp. 589–596. (in Russian)
- Shik I. A. Tema maski v siurrealisticheskoi fotografii (Mask Theme in Surrealist Photography). *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie (Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice)*, 2018, no. 2, pp. 146–150. (in Russian)
- Webb S. Photographer Feature: Angela Buron. *Nailed Magazin*. Available at: <https://nailedmagazine.com/photography/photographer-feature-angela-buron/> (accessed 01.04.2018)

УДК 811.134.2; 821.134.2

Шалудько Инна Александровна, доктор филологических наук, доцент, старший преподаватель. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. i.shaludko@spbu.ru

Shaludko, Inna Aleksandrovna, Full Doctor in Philology, assistant professor, head lecturer. Saint Petersburg State University, Universitetskaya nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. i.shaludko@spbu.ru

ВИРТУОЗНЫМ ПЕРОМ О ЛЕГЧАЙШЕЙ КИСТИ: ОБ ЭПИТАФИИ ЭЛЬ ГРЕКО, СОЧИНЕННОЙ ГОНГОРОЙ

WITH A MASTERLY PEN ABOUT THE ARTFUL BRUSH: ON THE EPITAPH OF EL GRECO BY GÓNGORA

Аннотация. Статья посвящена проблемам интерпретации поэтического текста. В качестве материала используется один из самых известных и часто рассматриваемых в специальной литературе погребальных сонетов Гонгоры — эпитафия Эль Греко. Автор применяет оригинальный метод, основанный на выделении в смысловой структуре текста эксплицитного и имплицитного уровней содержания, а также определении соответствующих им параметров описания. В качестве единиц описания смысловой структуры текста предлагаются следующие параметры: хронотоп, субъектно-объектная структура, диспозиция, модальность, сюжет, композиция и образ. Анализ показывает, что эксплицитное содержание сонета (хронотоп, субъектно-объектная структура, диспозиция, модальность) вполне традиционно для данной жанровой формы. Что касается имплицитного уровня (сюжет, композиция и образ), то здесь происходит смещение акцента, так что ключевая идея сонета состоит не в восхвалении достоинств почившего живописца Эль Греко и даже не в авторской трактовке темы смерти. Поэт воспользовался формой эпитафии, для того, чтобы, во-первых, акцентировать роль современного ему искусства, изобразительного и словесного, возвысившегося над ремеслом благодаря авторскому началу, и, во-вторых, привлечь внимание к тезису о непрерывности культурного процесса, возносящей его активного участника, творца, над бренностью земного существования.

Ключевые слова: Гонгора; Эль Греко; сонет; эпитафия; анализ текста.

Abstract. The study examined the problems of interpretation of poetic text based on the analysis of one of the most famous and often commented in the special literature funeral sonnets by Gongora — El Greco's epitaph. The author applied an innovative method based on the identification of explicit and implicit levels of the text content and on the defining consistent parameters of description of these levels. The author offered to describe the conceptual structure of the text using such parameters as chronotope, subject-object structure, disposition, modality, plot, composition and image. The analysis showed that the explicit content of the sonnet (chronotope, subject-object structure, disposition, modality) was quite traditional for this genre form. As for the implicit level (plot, composition and image) there was a shift in emphasis. Therefore the key idea of the sonnet was neither glorification of the virtues of the deceased painter El Greco, nor the author's interpretation of the theme of death. Firstly, the poet used the form of an epitaph in order to emphasize the role of contemporary art, graphic and verbal, elevated above the craft due to the author's distinctiveness. Secondly, it drew attention to the thesis of the continuity of the cultural process, that raised its participant, creator, above the transience of earthly existence.

Keywords: Góngora; El Greco; sonnet; epitaph; text analysis.

Погребальный сонет в испанской поэзии Золотого века — явление весьма заметное и примечательное уже потому, что в этом жанре творили поэты первой величины, такие как Гонгора, Лопе и Кеведо. Как справедливо отмечают современные исследователи, погребальная поэзия, вышедшая из-под пера этих авторов, представляет собой благодарный материал для изучения жанровых черт и в еще большей степени особенностей авторского стиля [15, p. 315].

Луис де Гонгора-и-Арготе сочинил более двух десятков эпитафий в сонетной форме (в издании Бируте Киплияускайте их 25 [12, p. 205–229]). Пожалуй, самая знаменитая из них, традиционно включаемая в антологии, посвящена Эль Греко. По словам Дамасо Алонсо, «это замечательный погребальный сонет и дань уважения, которую величайшему художнику эпохи барокко принес ее величайший поэт» [3, p. 172–173].

Esta en forma elegante, ¡oh peregrino!,
de pórvido luciente dura llave,
el pincel niega al mundo más suave
que dio espíritu a leño, vida a lino.
Su nombre, aun de mayor aliento dino
que en los clarines de la Fama cabe,
el campo ilustra de este mármol grave,
venéralo y prosigue tu camino.
Yace el griego, heredó Naturaleza
arte y el Arte estudio, Iris colores,
Febo luces, si no sombras Morfeo.
Tanta urna, a pesar de su dureza,
lágrimas beba, y cuantos suda olores
corteza funeral de árbol sabeo. 1614
[12, p. 219]

Сей дивный — из порфира — гробовой
Затвор сокрыл в суровом царстве теней
Кисть нежную, от чьих прикосновений
Холст наливался силою живой.
Сколь ни прославлен трубною Молвой,
А все ж достоин вящей славы гений,
Чье имя блещет с мраморных ступеней.
Почти его и путь продолжи свой.
Почитет Грек. Он завещал Природе
Искусство, а Искусству труд, Ириде
Палитру, тень Морфею, Фебу свет.
Сколь склеп ни мал, — рыданий многоводье
Он пьет, даруя вечной панихиде
Куренья древа савского в ответ. 1614

Перевод П. Грушко

К этому шедевру многократно обращались как зарубежные, так и отечественные исследователи [1; 3; 5; 6; 10; 13; 15 и др.]. Тем не менее попытаемся внести свою лепту в анализ этого произведения, используя метод, примененный нами ранее к другому сонету автора и состоящий в изучении взаимодействия эксплицитных и имплицитных параметров содержательной структуры литературного текста, к которым относится *хронотоп*, *субъектно-объектная структура*, *диспозиция*, *модальность*, *сюжет*, *композиция* и *образ* [2, с. 494–498].

Хронотоп данного сонета имеет пространственную доминанту. Созданная поэтом картина рассчитана на чувственное восприятие, прежде всего визуальное, но не только, поскольку здесь присутствуют также тактильная и обонятельная составляющие. Подобная полнота чувственного восприятия соответствует принципам античной эстетики и барочному символизму. Отметим, что Гонгора создает описание некоего условного надгробия художника, а не конкретной могилы Эль Греко.

Субъектно-объектная структура текста также лишена какой-либо конкретности. Субъектную и объектную позиции занимают образы, за которым стоят абстрактные сущности. Предикаты организованы по антонимическому принципу: *negar* «отменять, скрывать» vs. *dar espíritu, vida* «давать дыхание, жизнь» (важнейший атрибут творца!), *ilustrar* «прославлять, освещать», *venegar* «читать, благоговеть»; *usar* «покоиться» vs. *proseguir* «продолжать идти», *beber* «впитывать» vs. *sudar* «выделять». Ядром предикатной структуры является энантиосемический глагол *heredar* «оставлять / получать в наследство».

Диспозиция текста основана не только на *описании*, т. е. «подробном описании надгробия» [9, p. 22], но и на *сопровождении* странника (*peregrino*) — традиционной для жанра эпифании фигуры, посетившей место вечного упокоения известной личности. Поэт-проводник, создавая картину действительности, вместе с тем контролирует, направляет внимание читателя-паломника.

Что касается *модальной структуры* сонета, то здесь, на наш взгляд, нет авторской иронии по отношению к более чем скромному захоронению (ср. [10, p. 188]), поскольку до 1619 г. останки художника покоились в отдельной часовне с алтарем и ретабло в монастыре Санто Доминго, Толедо [16, p. 94]. Напротив, поэт призывает путника остановиться у изящного надгробия, чтобы, оценив по достоинству вклад живописца в изобразительное искусство, должным образом почтить его память: *venéralo y prosigue tu camino* — «почти его и путь продолжи свой». Итак, можно заключить, что эксплицитное содержание текста вполне традиционно для данной жанровой формы.

Перейдем к анализу имплицитного уровня содержания. Этот текст едва ли можно назвать *сюжетным*. Он лишен не только событийной канвы, но даже легкого намека на жизненный путь

героя [5, p. 111]. Тем не менее особенности субъектно-объектной организации (семантика актантов и предикатов, и, главным образом, специфическое словорасположение, создаваемое гипербатом) способствуют постепенному разворачиванию воображаемого событийного ряда — имплицитного *сюжета*: поэт привлекает внимание путника к надгробию, затем фокусирует его на надписи на могильной плите, подвигает к рефлексии на тему творческого наследия художника и, наконец, делает участником христианской панихиды.

Композиция текста достаточно типична, с одной стороны, для жанра сонета, а с другой — для «почти математической техники» Гонгора [11, p. 36]. Первый катрен представлен в стиле античного экфрасиса, т. е. словесного описания эстетического объекта, произведения искусства, столь популярного в поэзии Золотого века [6]. Этим приемом Гонгора владел в совершенстве (ср. суждение Д. Алонсо о том, что стиль испанского поэта — «это синтез и конденсация греко-латинской традиции на испанской почве» [4, p. 220]). Второй катрен, как отмечает И. В. Устинова, содержит «современное [автору] отражение античной ситуации» [1, с. 179]. Исследовательница определяет ее как «вечную панихиду по греческому искусству», считая «почившее искусство Греции» содержанием первой строфы [1, с. 179]. На наш взгляд, это «современное отражение» состоит в другом, а именно в утверждении авторской индивидуальности, заключающейся в *имени*: имя художника достойно большего и высшего почитания, чем созданное им произведение искусства.

«Парадоксальные соположения» первого терцета содержат обоснование высшей славы имени смертного. Во втором терцете представлена форма его почитания — христианская панихида, в качестве аналога античной эпифании закольцовывающая структуру сонета. Такое композиционное построение позволяет непротиворечивым образом объединить разные традиции: языческую античную и современную автору христианскую.

Совершенно очевидно, что *образная структура* этого сонета несет особую нагрузку. Рассмотрим ее более детально. В катренах поэт создает наглядную картину абстрактного мира. Надгробие как эмблема вечной памяти (ср. «память о знаменитых людях представлена надгробиями, мрамор которых своей красотой и прочностью бросает вызов времени и бренности мира» [8, p. 52]), кисть как атрибут художника, имя на могильном камне как символ бессмертной души, используемый для совершения религиозного обряда, и др. представляют собой традиционные мотивы, общие места поэзии Ренессанса и барокко [7, p. 92].

Максимальная образная насыщенность соответствует первому терцету, в котором нашла выражение одна из главных идей текста. И. В. Устинова видит в этих строках взаимное отражение античных и христианских топосов, парадоксально соположенных поэтом-медиатором, адресатом завещания

художника [1, с. 179–180]. Но подробное видение основано на анализе перевода сонета на русский язык, весьма удачного, но, как любой перевод, отличающегося от оригинала.

На наш взгляд, Гонгора не сопоставляет две реальности (для него здесь нет противоречия: объединение языческих и христианских мотивов происходит на почве их общего учебного характера) и, тем более, не представляет Эль Греко реликтом почившей античности. Поэт говорит не о завещании, а о наследстве: об обогащении сотворенной Богом реальности (Природы) искусством художника, храма Искусства — его мастерской, школой, радуги (богини Ирис) — его палитрой, солнечного света (Феба) — рукотворным светом и ночных видений (Морфея) — тенями. Можно сказать, что Гонгора гениально предвидел роль Эль Греко в исторической перспективе, которая весома не только ввиду его стилистической оригинальности, но и потому, что этот греческий иконописец, прошедший итальянскую школу и вошедший в мировую историю искусств как один из величайших испанских живописцев всех времен, «значительно повлиял на то, чтобы в Испании изобразительное искусство освободилось от ремесленничества» [16, p. 83].

Образы завершающего терцета — слезы скорби и запах ладана, т. е. атрибуты христианской панихиды как духовного аналога памятника материальной культуры, коим является античное надгробие из камня, которое, в свою очередь, представляет собой наследие погребальных культов древнейших предков. В мысли о непрерывности культуры и состоит вторая идейная доминанта текста, соотносимая с философским измерением поэзии Гонгоры, которое неизменно акцентирует в своих работах французский исследователь творчества испанского поэта Р. Жамм [13; 14, p. 26].

Таким образом, сонет Гонгоры — это не просто приношение одного недооцененного современниками гения другому. Более того, его ключевая идея состоит не в восхвалении достоинств почившего живописца Эль Греко и даже не в трактовке темы смерти, что было бы традиционно для данного жанра, но банально для творения Гонгоры. А потому под формой эпитафии в нем скрывается, с одной стороны, гимн искусству, — как изобразительному, так и словесному, — возвысившемуся над ремеслом благодаря авторскому началу, а с другой — утверждение непрерывности культурного процесса, возносящей его активного участника, творца над бренностью земного существования.

Список литературы:

1. Устинова И. В. Поэзия Гонгоры и испанская литература XVII века: культуранизм и концептизм в философско-теологической и культурной традиции Испании. М.: Изд-во Правосл. Свято-Тихоновского гуманитарного ун-та, 2008. 297 с.
2. Шалудько И. А. Имплицитность как принцип текстообразования и анализа литературного текста (на материале испанских литературных памятников XII–XVII вв.): дисс... док. филол. наук. 10.02.05. СПб., 2016. 600 с.
3. Alonso D. Estudios y ensayos gongorinos. Madrid: Gredos, 1970. 601 p.
4. Alonso D. La lengua poética de Góngora (Revista de Filología Española. Anejo xx), Madrid: CSIC, 1961. 230 p.
5. Blanco M. Arquitectura funeraria y pintura en un soneto de Góngora // Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro / J. M. Díez Borque (coord.). Madrid: Visor, 2010. P. 101–132.
6. Bergmann E. L. Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry. Cambridge: Harvard University Press, 1979. 351 p.
7. Carreira A. La especificidad del lenguaje gongorino // Bulletin hispanique. 2010. Vol. 112, No. 1. P. 89–112.
8. Ciocchini H. Góngora y la tradición de los emblemas. Bahía Blanca: Edición de los Cuadernos del Sur, Universidad Nacional del Sur, 1960. 71 p.
9. Ciplijauskaitė B. Introducción // Góngora L. de. Sonetos completos. Madrid: Clásicos Castalia, 1985. P. 3–23.
10. Dubois G. W. Gongora's Sonnet on El Greco's Tomb: A Reconsideration // Romance Notes. 2014. Vol. 54, No. 2. P. 187–194.
11. Entrambasaguas J. de. Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco. Madrid: Editora Nacional, 1975. 279 p.
12. Góngora L. de. Sonetos completos / B. Ciplijauskaitė (ed.). Madrid: Clásicos Castalia, 1985. 345 p.
13. Jammes R. La obra poética de don Luis de Góngora y Argote. Madrid: Castalia, 1987. 560 p.
14. Jammes R. Góngora y el espacio en el tiempo (1609–1615) // El poeta soledad: Góngora 1609–1615 / B. López Bueno (ed.). Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2011. P. 15–32.
15. Llamas Martínez J. Estilo en los sonetos funerales de Lope, Góngora y Quevedo // La Perinola. 2014. No. 18. P. 289–320.
16. Scholz-Hänsel M. El Greco. Hong Kong – Köln – London – Los Angeles – Madrid – Paris – Tokyo: Taschen, 2006. 96 p.

References:

- Alonso D. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos Publ., 1970. 601 p. (in Spanish)
- Alonso D. *La lengua poética de Góngora*. Madrid, CSIC Publ., 1961. 230 p. (in Spanish)
- Bergmann E. L. *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge, Harvard University Press Publ., 1979. 351 p.
- Blanco M. *Arquitectura funeraria y pintura en un soneto de Góngora*. *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Madrid, Visor Publ., 2010, pp. 101–132. (in Spanish)
- Carreira A. *La especificidad del lenguaje gongorino*. *Bulletin hispanique*, 2010, vol. 112, no. 1, pp. 89–112. (in Spanish)
- Ciocchini H. *Góngora y la tradición de los emblemas*. Bahía Blanca, Edición de los Cuadernos del Sur, Universidad Nacional del Sur Publ., 1960. 71 p. (in Spanish)
- Dubois G. W. *Gongora's Sonnet on El Greco's Tomb: A Reconsideration*. *Romance Notes*, 2014, vol. 54, no. 2, pp. 187–194. (in Spanish)
- Entrambasaguas J. de. *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*. Madrid, Editora Nacional Publ., 1975. 279 p. (in Spanish)
- Góngora L. de. *Sonetos completos*. Madrid, Clásicos Castalia Publ., 1985. 345 p. (in Spanish)
- Jammes R. *Góngora y el espacio en el tiempo (1609–1615)*. *El poeta soledad: Góngora 1609–1615*. Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza Publ., 2011, pp. 15–32. (in Spanish)
- Jammes R. *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid, Castalia Publ., 1987. 560 p. (in Spanish)
- Llamas Martínez J. *Estilo en los sonetos funerales de Lope, Góngora y Quevedo*. *La Perinola*, 2014, no. 18, pp. 289–320. (in Spanish)
- Scholz-Hänsel M. *El Greco*. Hong Kong; Köln; London; Los Angeles; Madrid; Paris; Tokyo, Taschen Publ., 2006. 96 p.
- Shalud'ko I. A. *Implitsitnost' kak printsip tekstoobrazovaniia i analiza literaturnogo teksta (na materiale ispanskikh literaturnykh pamiatnikov XII–XVII vv.) (Implicitness as a Principle of Text Formation and Analysis of the Literary Text: Based on Spanish Literary Monuments of the 12th–17th Centuries)*. D. Sc. Thesis. Saint Petersburg, 2016. 600 p. (in Russian)
- Ustinova I. V. *Poeziia Gongory i ispanskaia literatura XVII veka: kul'teranism i kontseptizm v filosofsko-teologicheskoi i kul'turnoi traditsii Ispanii (Gongora's Poetry and Spanish Literature of the 17th Century: Culteranismo and Conceptismo in the Philosophical Theological and Cultural Tradition of Spain)*. Moscow, St. Tikhon's Orthodox University Publ., 2008. 297 p. (in Russian)

УДК 821.134.2

Светлакова Ольга Альбертовна, кандидат филологических наук, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. nerdanel63@gmail.com

Svetlakova, Ol'ga Al'bertovna, PhD in Philology, associate professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. nerdanel63@gmail.com

СЕРВАНТЕС КАК СТИХОТВОРЕЦ И ДРАМАТУРГ: ТАЙНОЕ РОДСТВО КЛАССИЦИЗМА И БАРОККО

CERVANTES AS A POET AND DRAMATIST: THE HIDDEN UNITY OF BAROQUE AND CLASSICIST AESTHETICS

Аннотация. Определение Сервантеса как писателя барочного (в советской традиции одновременно ренессансного) несомненно имеет основания. Столь же обосновано суждение об этом тезисе как о грубой редукции такого сложного исторического феномена, как эстетика автора «Дон Кихота». В статье делается обозрение разножанрового творчества Сервантеса как цельности, в которой наблюдаются тонкие переходы между барочной и классицистической эстетическими установками.

Ключевые слова: барокко; классицизм; испанская литература Золотого века; Сервантес; цельность писательской личности

Abstract. Cervantes' identity as a Baroque writer (and, in Soviet tradition, a Renaissance one as well) can be both justified and criticized as an oversimplification. The aesthetic principles employed by the author of "Don Quixote" are, in fact, a complex cultural-historical phenomenon. The study considered this complexity of his literary heritage; and in particular how Cervantes built upon the Classicist-Baroque philosophical duality across different genres.

Keywords: Baroque; Classicism; Golden Age of Spanish literature; Cervantes; the integrity of writer's personality

Граница между «классицизмом» и «барокко» всё чаще представляется нам условной. Всё яснее, что представлять себе эти две эстетические позиции разделёнными метафизической пропастью скорее вредно, чем полезно для исследования их сути. Всё очевидней становится, что в их сложной совместной жизни в культуре больше от взаимодействия разных полушарий головного мозга, чем от войны непримиримых противников. Представляется и актуальным, и полезным задаться вопросом о том, как в огромном феномене Сервантеса барочное (в целом, с виду, действительно доминирующее) взаимодействует с классицистическим началом. По-видимому, целесообразно будет при этом отойти от новаторского художественного мира романа, т.е. «Дон Кихота», особенно изощрённо использующего барочную эстетику.

Всё, что Сервантес делал всю жизнь, завершено и оформлено в последние два или три года его жизни. Он знал, что умирает. Прологи к «Персилесу» и ко Второй книге «Дон Кихота», а также к обоим сборникам, новеллистическому и драматургическому — подведение итогов и неявная эстетическая формула завершающегося творчества.

Именно стремление дать завершённую форму мысли чувствуется в особо тщательной, демонстративной структурности сборников, которая давно комментируется в сервантистике. Уже Америго Кастро пронизательно настаивал в 1925 г. на том, что «воля к разумному осмыслению ("actividad racional") характеризует сервантесовскую мысль в целом» [3, p. 55].

Правомерна ли такая постановка вопроса и склонен ли Сервантес к теоретизированию вообще — вопрос, довольно ясный для сервантесоведения. Вальтер Пабст в книге 1953 г. [6], посвящённой новелле, показал, что сервантесовские прологи, посвящения и другие «паратексты» по сути являют собой скрытую систему намёков, реплик, ответов критике и диалогов с читателем. В соответствии с читательским ожиданием всё это облечено в знакомые

топосы и формулы, но ирония и авторская оригинальность неуклонно пролагают себе сквозь них путь, никогда не отказываясь, однако, говорить на общепринятом языке. Пабст настаивает даже на слове «лицемерие» [6, p. 11] — Сервантес маскирует своё подлинное намерение, обманывает тех, кто обманывается, но никогда не лжёт; он как бы играет, как кошка мышью, неповоротливыми умами, но говорит на равных с внимательными мыслящими собеседниками. Другой классик сервантистики, Эдвард Райли, в «Теории романа у Сервантеса» не раз говорит о сервантесовской литературной теории как о «не оформленной в слова» или «не эксплицированной» [7, p. 339], но несомненно существующей.

Теоретическая мысль автора «Дон Кихота», таким образом, есть явление сервантистикой показанное и во многом освоенное. Можно называть десятки исследователей, от Менендеса Пелайо до Альберто Поркероса Майо [5, p. 205], показавших обширность познаний и глубокую литературную культуру Сервантеса, которая, впрочем, и без этого явствовала бы из его творчества, а также авторов, указавших на его источники — античные, итальянские, испанские. Доказано, что Сервантес был знаком с текстами Аристотеля, Горация, Цицерона, Квинтилиана ещё в пору юношеского ученичества у Лопеса де Ойоса, известного гуманиста; Райли, Поркерас Майо, Маркес Вильянуэва показывают, что Сервантес читал Тассо, Пиколомини, Джиральдо Чинтио; его хорошее знакомство с испанскими поэтами Алонсо Лопеса Эль Пинсьяно, Альфонсо де Корбальо. Изыскания Райли отчётливо выявляют стройную систему сервантесовских воззрений на спорные пункты тогдашней теории словесного искусства, рождающейся в плодотворном споре классицизма и барокко: соотношения искусства и природы, единства и многообразия, правды факта и правды искусства, границ эмпирического и эстетического, проблемы абсолютной свободы художника, ломающего жанровые границы в поисках новой поэтики, и т.п. Свообразие Сервантеса в том, что

он предпочитает видеть теорию имманентной художественному тексту и не разворачивает её в теоретический трактат — почти никогда. Как пишет Райли, «важнейшим вкладом Сервантеса в теорию романа стали не строгие дефиниции, а творческий продукт, не поддающийся формализации — его свободно-критический способ мыслить воображением. Его основа, едва ли где-то выраженная словесно, состоит в убеждении, что роман рождается из исторического материала, из повседневного опыта жизни» [7, p. 293].

Сервантес предстаёт, таким образом, одновременно как один из участников литературной рефлексии, нормальной для начала XVII в., и как её ниспровергатель, новатор и революционер — сознательный создатель современного романа. Эксплицитно — заурядный теоретик своего времени, имплицитно — новатор и создатель нового жанра. Трудно, однако, предположить бессознательную революционность в такой области, как глубинная литературная рефлексия.

Не раз была показана изощрённая системность смыслов внутри «Назидательных новелл», не раз отмечалось в критике продуманное расположение в сборнике сервантесовских интермедий. Не может быть случайностью цифровая симметрия восьми комедий, восьми интермедий, восьми основных новелл, а также плотная связность мотивов во всех текстах поздней поры — достаточно указать на параллельную разработку сюжета о цыганочке в одноименной новелле и «Педро де Урдемаласе». Комедии и интермедии сборника также образуют системность, на которую намекает слово “sus” в названии: «Восемь комедий и восемь их интермедий». Или, например, симметрично чередуются места действия в крупных городах и маленьких пueблo, в разных социальных средах; Хоакин Касальдуэро ещё в 50-е годы указывал на правильность чередования тем брака и проституции, связывая её с барочной идеей «обмана-разочарования» [1, p. 24].

Самой поздней была рецепция поэтического наследия Сервантеса. «Коллекция» из двух десятков его сонетов (наверняка не полная; некоторые тексты были найдены только в конце XIX в.) в основном принадлежит зрелому творчеству Сервантеса с его высокосознательным, эстетически ответственным характером, но немногочисленные ранние сонеты не разрушают предполагаемую нами систему, само наличие которой, возможно, объясняется сервантесовской концепцией сонета. Все сонетные тексты Сервантеса подчёркнуто безукоризненны, продуманны, по природе жанра исключают небрежность и необязательность. В этих 16 сонетах — основном корпусе сервантесовских «отдельных» стихотворений — всегда одна и та же строгая итальянская форма, петраркистский классический сонет на одиннадцатисложнике с рифмовкой авва авва сде сде, причём соблюдены все остальные требования — не повторяются слова, нет внутренних рифм, высоки критерии фоники, изощрен — иногда до барочной чрезмерности — синтаксис. Такой с виду смиренный, едва ли не эригонский традиционный петраркизм при ближайшем рассмотрении оказывается отрицаем Сервантесом, так сказать, дважды — внешним и внутренним образом. Внешне Сервантес показывает относительность старой поэтики (после того, как показал своё полное её владение) добавлением в корпус своих сонетов по меньшей мере четырёх сатирических сонетов-извращений, антисонетов в сонетной форме; внутренне же петраркизм оказывается оспариваем Сервантесом на уровне тематики и образной системы. Упомянем только такие вопиющие о себе частности: нет ни одного любовного сонета; вообще отсутствует «дама» (среди адресатов — две женщины, одна из которых является усопшей испанской королевой Изабеллой де Валуа, а другая монахиней и родственницей жены Сервантеса, т.е. обе искусно выведены из круга самой возможности быть петраркистской «дамой»); нет ни одного канонического для петраркистского сонета описания женской красоты, будь оно «прямое» или «обратное», как у Шекспира (“*My mistress’ eyes are nothing like the sun*” — «Её глаза на звёзды не похожи»), а вместо такого описания вызывающе фигурирует лицо, скрытое вуалью. Всё это нельзя назвать случайностью: у

Сервантеса много любовных сонетов, многочисленны и многообразны употребления петраркистской топики, например, в «Галатее», но ничего подобного нет в «отдельных», не включённых в другие тексты, сонетах. Без обрамления другого художественного мира, в ситуации, когда голос автора звучит непосредственно и воспринимается как «Мигель де Сервантес», мы не знаем ни одного такого случая. Сонет оказывается лишён своей «Лауры»: несомненно, он серьёзно переосмыслен, и, поскольку он одновременно остался собою со всеми традиционными атрибутами — реализованы иные его возможности.

«Отдельные» сонеты Сервантеса имеют вид традиционных для эпохи «стихов на случай», т.е. посвящены конкретным людям и событиям. 16 адресатов — исторические лица, некоторые сонеты (четыре) являются эпитафиями. Люди, которым посвящены сонеты, главным образом литераторы, богословы, в том числе св. Франциск, а также один врач и один изобретатель: полная картина гуманистического братства, не разрушаемого даже смертью. Во всех 16-ти сонетах переплетаются темы творчества, славы, преодоления времени деянием, человеческого подвига. Сервантес искусно подчёркивает некоторую искусственность сонетного построения, окончательно лишая его непосредственности и человеческой «неправильности», превращая в своеобразный сонетный памятник — 17-му, неназванному, имманентно присутствующему здесь в форме его сонета Петrarке, который, так сказать, изнутри формирует и незримо возглавляет это гуманистическое братство. Сонет жив; но уже возможен памятник ему и обсуждение его судьбы. Это серьёзное суждение о законном и новом в литературе, об этапах литературного процесса. Сервантесовский способ говорить о творчестве вообще почти всегда имманентен литературе. «Дон Кихот» есть одновременно роман и трактат о способе писать роман (при том, что этот термин, конечно, не используется), сборник комедий и интермедий 1615 г. — сведение старых и болезненных счётов с театром и прояснение сущности театра, совокупность сонетов является и суждением о петраркистском сонете.

Есть и другие аргументы в пользу сознательно-рефлексивного построения комплекса поздних текстов как своего рода завещания и памятника. Крупные современные сервантисты, такие как Элиас Риверс, отмечают такие черты позднего творчества Сервантеса, как углублённый самоанализ писательской личности в форме изощрённой псевдобиографии, например: «Сервантесовское “я” утверждает себя в акте порождения текста, и создаёт при этом маску, некоторым образом определяющую это “я”» [8, p. 23]. В самом деле, предисловие к драматургическому сборнику походит на обращение к читателю в прологе к «Дон Кихоту» и тоном, и проблематикой, и даже словесными оборотами. «Хотел бы я, чтобы комедии эти были лучшими на свете» (“*Querría que fuesen mejores en el mundo*”), — повторяет Сервантес формулу из пролога к первой книге романа, и добавляет: «или по крайней мере разумными» (“*o al menor razonables*”) [4, p. 23]. Сделанными, в пику Лопе, в рассудочной неоклассицистической манере прошедших десятилетий? Но ведь это и на деле не так, и открыто, «прямым текстом» отвергнуто в знаменитом монологе Комедии в «Блаженном плуте» — что и отмечено во всех комментариях как «непоследовательность» Сервантеса, который, как известно, и в «Дон Кихоте», и в самом «Педро де Урдемаласе» осуждает сюжетно-композиционную расхлябанность и эксцентричность новой комедии.

Следовательно, смысл скупого полузаметного расширения формулы таков: «если не лучшими драмами на свете, то драмами, имеющими высокую интеллектуальную ценность». Пять слов, добавленных далее, кажутся обращёнными прямо к нам: «Ты сам увидишь, мой читатель» (“*Tu lo verás, lector mío*”) [4, p. 25]. Рано или поздно мы несомненно увидим Сервантеса вне «Дон Кихота», во всей блистательной полноте его творческой личности, во всей неисчерпаемой диалектики его мысли.

Список литературы:

1. Casaldueiro J. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos, 1966. 290 p.
2. Rey Hazas A., Sevilla Arroyo F. Miguel de Cervantes. El Arte de entremés // *Anthropos*. 1989. 98/99. P. 70–73.
3. Castro A. El pensamiento de Cervantes. Madrid: Gredos, 1980. 410 p.
4. *Cervantes Saavedra M. Obra completa*. Vol. III / A. Rey Hazas, F. Sevilla Arroyo (ed.). Madrid: Instituto Cervantes, 1995. 1419 p.
5. Montero Reguera J. El Quijote y la crítica contemporánea. Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos, 1997. 286 p.
6. Pabst W. *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*. Hamburg: Cram, de Gruyter & Co, 1953. 254 S.
7. Riley E.C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1973. 368 p.
8. Rivers E. C. Como leer “El viaje del Parnaso” // *Actas del III Coloquio Internacional de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1993. P. 22–33.

References:

- Casaldueiro J. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid, Gredos Publ., 1966. 290 p. (in Spanish)
- Rey Hazas A., Sevilla Arroyo F. Miguel de Cervantes. El Arte de entremés. *Anthropos*, 1989, no. 98/99, pp. 70–73. (in Spanish)
- Castro A. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid, Gredos Publ., 1980. 410 p. (in Spanish)
- Cervantes Saavedra M. *Obra completa*. Vol. III. Madrid, Instituto Cervantes Publ., 1995. 1419 p. (in Spanish)
- Montero Reguera J. *El Quijote y la crítica contemporánea*. Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos Publ., 1997. 286 p. (in Spanish)
- Pabst W. *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*. Hamburg, Cram, de Gruyter & Co Publ., 1953. 254 p. (in German)
- Riley E. C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid, Taurus Publ., 1973. 368 p. (in Spanish)
- Rivers E. C. Como leer “El viaje del Parnaso”. *Actas del III Coloquio Internacional de Cervantistas*. Barcelona, Anthropos Publ., 1993, pp. 22–33. (in Spanish)

УДК 82.22

Максимова Ольга Юрьевна, магистр филологии, аспирант. Санкт-Петербургский государственный университет. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. olgmaximova@mail.ru

Maksimova, Olga Yurievna, Master of Philology, PhD student. Saint Petersburg State University, Universitetskaya nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. olgmaximova@mail.ru

БАРОЧНЫЙ ПРИЕМ «РОЛЬ-В-РОЛИ» В ДРАМАТУРГИИ СЕРВАНТЕСА КАК ЯВЛЕНИЕ МЕТАТЕАТРАЛЬНОСТИ

BAROQUE TECHNIQUE “ROLE WITHIN A ROLE” IN CERVANTES’ DRAMATIC ART AS A PHENOMENON OF THE METATHEATRICALITY

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению малоизученного и малоизвестного произведения Мигеля де Сервантеса Сааведры — драматургического сборника «Восемь комедий и восемь интермедий» (1615) с точки зрения метатеатральности. Под этим термином понимается изображение театра с помощью театральных приемов, то есть его же языком. Особое внимание уделяется рассмотрению барочного видения мира как театра, которое и дало толчок к появлению метатеатральности в испанских пьесах Золотого века. Автор прослеживает отражение философии «мир — театр» на примере таких комедий сборника Сервантеса как «Удалой испанец», «Великая султанша донья Каталина де Овьедо», «Лабиринт любви», «Путаница», «Педро де Урдемалас» и интермедии «Саламанкская пещера» и выделяет приемы, с помощью которых выражена эта философская идея. В частности, рассматривается прием «роль-в-роли» как составляющее приема «театр-в-театре», широко используемого в эпоху барокко не только в Испании, но и в Англии, где в то же время творит Шекспир. Автор приходит к выводу, что Сервантес осознанно обращается к метатеатральным приемам «театр-в-театре» и «роль-в-роли», чтобы выразить барочную философию “*theatrum mundi*”, понятную не только высшему, но и низшему сословию, будучи повсеместно принятой аксиомой мира барокко. Тем самым Сервантес выступает как один из родоначальников метатеатральности в мировой драматургии, которая впоследствии получила развитие по всему миру и широко распространилась уже в пьесах XX века.

Ключевые слова: Сервантес; комедии; барокко; метатеатральность; *theatrum mundi*; театр-в-театре; роль-в-роли.

Abstract. The research focused on the understudied and little-known work of Miguel de Cervantes Saavedra — the collection “Eight Comedies and Eight Interludes” in the context of metatheatricality. This term describes the representation of theater by means of theatrical techniques, in other words, in its language. Baroque vision of the world as theater, which gave an impulse to the appearance of metatheatricality in Spanish playwriting of the Golden Age, received special attention in the study. The author traced the reflection of philosophy “the world is theater” with the comedies from Cervantes’s collection as an example. They were “The Valiant Spaniard”, “The Great Sultanesse Doña Catalina de Oviedo”, “The Labyrinth of Love”, “The Diversion”, “Pedro de Urdemalas” and interlude “The Cave of Salamanca”. The author identified the techniques used for expression of the above-mentioned philosophical idea. In particular, the study examined the technique “role within a role” as part of “play within a play”, prevailed during the Baroque era not only in Spain, but also in England where at the same time Shakespeare worked. The author concluded, that Cervantes consciously addressed metatheatrical receptions “play within a play” and “role within a role” to express the baroque philosophy of “*theatrum mundi*”, which were clear not only to the upper class, but also to the lower ones, being universally accepted axiom of the baroque world. Thereby Cervantes acted as one of the ancestors of metatheatricality in the dramatic art which subsequently gained development worldwide and widely extended in the playwriting of the 20th century.

Keywords: Cervantes; comedies; baroque; metatheatre; *theatrum mundi*; play within a play; role within a role.

Сервантеса принято считать родоначальником романного жанра, при этом его достоинства как драматурга уходят на второй план. Гений Лопе де Веги затмил драматургические работы Сервантеса для его современников. Но сейчас, когда можно проследить весь процесс формирования и развития испанской драматургии, становится очевидным, что значение Сервантеса для испанского театра сопоставимо с его значением для становления испанской литературы в целом.

Ранние драмы начала 1680-х гг. «Алжирские нравы» и «Нумансия» имели успех на сцене и активно ставились в испанских театрах. Впоследствии государственная служба в качестве сборщика налогов отвлекла Сервантеса от драматургической деятельности. Когда же к концу 1595 г. он бросил службу и вернулся к написанию комедий, на испанской сцене воцарилось «чудище природы, сиречь великий Лопе

де Вега» [1, с. 8], как пишет Сервантес, и пьесы будущего автора «Дон Кихота» уже не брал ни один театр. И лишь в 1615 г. увидел свет печатный сборник «Восемь комедий и восемь интермедий», включивший в себя пьесы разных лет. Новаторское решение — издать никогда не ставившиеся на сцене комедии — не снискало отклика у читателей, в отличие от большинства книг Сервантеса. Издание 1615 г. осталось единственным в XVII в. Второе издание появилось лишь через 134 года.

Драматургическое наследие Сервантеса до недавнего времени было представлено в отечественной традиции не полностью: существовал перевод интермедий в исполнении классика русской литературы А. Н. Островского, но перевод комедий отсутствовал. Лишь в 2011 г. в серии «Литературные памятники» вышел полный перевод сборника «Восемь комедий

и восемь интермедий», включающий в себя переводы комедий современными испанистами и переводы интермедий, сделанные А. Н. Островским.

Несмотря на недооцененность драматургического наследия Сервантеса при жизни автора, выдающийся сервантист XX в. Хоакин Касальдуэро считает, что именно в драматургическом сборнике Сервантеса отражены все главные темы его творчества: алжирский плен, религиозные вопросы, рыцарство, театр и грань между вымыслом и реальностью [13].

Сервантес писал свои пьесы в конце XVI – начале XVII вв., когда позднее Возрождение сменялось эпохой барокко, и на первый план в литературе вышла драма. Золотой век испанского театра приходится как раз на это время, а в Англии творит Шекспир. И независимо друг от друга в барочном театре разных европейских стран появляется прием «театр-в-театре» или «пьеса-в-пьесе». Тогда же среди литераторов и философов сквозной темой проходит метафора “*theatrum mundi*” — «мир — театр», известная еще со времен античности. Испанская исследовательница Ирене Андрес-Суарес прослеживает два пути вхождения этой метафоры или топоса в литературу средневековой Европы: через античные источники и через христианскую литературу. Соответственно, она выделяет две точки зрения: христиане видят мир как театральное представление, зритель которого — Бог, он же раздает людям роли; скептики тоже считают жизнь театром, но в их понимании это бессвязный театр абсурда, который неумолимо ведет к смерти [12, р. 12]. Отечественный театровед В. Ю. Силюнас опирается на ту же идею при описании испанского театра Золотого века: «...Не только актер, но и зритель знал: я играю, значит я существую, играя, можно реализовать любую мечту, нельзя только перестать играть, ибо конец игры будет означать пробуждение в иной, внеигровой реальности, в которой все, что было, окажется миражом и фикцией» [8, с. 133].

Английский драматург и театральный критик Лайонель Абель, один из первых исследователей темы метатеатральности, называет метафору “*theatrum mundi*” причиной появления драматического приема «театр-в-театре». В работе 1963 г. «Метатеатр: новый взгляд на драматическую форму» Абель пишет, что метадрама (метапьеса) и метатеатр представляют сами себя напрямую, без теоретических комментариев, проблематикой же таких пьес является соотносительность реальности и иллюзии [10, р. 78].

Выявляя истоки приема «театр-в-театре», Абель указывает на следующие утверждения, обосновывающие феномен «театрализации жизни»: иллюзия — неотъемлемая часть жизни; реальность отсутствует; доказательства существования мира отсутствуют; безоговорочные смыслы жизни отсутствуют; жизнь — это сон; мир — это сцена [10, р. 79]. Эти идеи, как полагает Абель, в различных своих трансформациях стали причиной возникновения и развития метапьесы. Абель пишет: «Пьесы, о которых я говорю, имеют в себе нечто общее: все они представляют жизнь, понятию в качестве уже театрализованной до этого» [10, р. 59].

В барочном сознании каждый в этом мире — актер, а главный режиссер и одновременно зритель — Бог. Таким образом, прием «театр-в-театре» был понятен и привычен зрителям эпохи Сервантеса, можно даже сказать, что он был моден и актуален. Со временем метафора “*theatrum mundi*” ушла на второй план, но прием «театр-в-театре» продолжал использоваться в драматургии.

Во второй половине XX в. стало появляться все больше исследований, касающихся метатеатральности, в которых так или иначе фигурировало понятие «театр-в-театре». В основном исследователи искали появление этого приема в пьесах XX в., но также большая доля исследований была посвящена метатеатральности пьес Шекспира. Так в 1986 г. появилась работа американского исследователя Ричарда Хорнби «Драма, метадрама и восприятие». В ней метадрама определяется как

драма о драме, что происходит, когда субъект драмы оказывается, в какой-то мере, сам по себе драмой. Хорнби также утверждает, что всякая драма метадраматична, поскольку ее субъектом всегда является комплекс драмы и культуры. Драматический мир всегда метадраматичен, потому что зрители всегда соотносят пьесу, с тем, что они видели и слышали на сцене до этого. Таким образом, метадрама — не единичный феномен, ограниченный несколькими пьесами или периодами в истории театра, а всеобъемлющий. Но степень метатеатральности разнится от пьесы к пьесе. Примечательно, что Хорнби, исследователь Шекспира, пишет: «Великие драматурги осознанно более метатеатральны, чем рядовые» [18, р. 32]. Автор объясняет это тем, что по-настоящему великий драматург видит своей задачей изменение норм и стандартов, по которым его аудитория видит мир.

В своей книге Хорнби сводит метатеатральность к набору художественных приемов, обращающих внимание зрителя на саму пьесу, а не на действие. Интенсивность метадраматического эффекта варьируется в зависимости от использованных метадраматических приемов. Хорнби выделяет 5 видов метадрамы или метадраматических приемов, которые встречаются практически повсеместно: пьеса-в-пьесе, церемонии внутри пьесы, роль-в-роли, литературные или жизненные отсылки внутри пьесы, авторская рефлексивность.

Источником примеров для Хорнби послужил Шекспир, таким образом, автор доказывает, что метатеатральность присуща не только пьесам XX в. Но все эти приемы широко использовались в эпоху барокко не только Шекспиром. Такими же приемами изобилует испанский театр Золотого века. Современный испанский исследователь драматургии Сервантеса Хесус Гонсалес Маэстро посвящает одну из глав своей книги «Закат Калипсо» соотносению приемов метатеатральности в пьесах Сервантеса и Шекспира и делает вывод о том, что Сервантес был первым в Испании, кто обратился к метатеатру, и в отличие от Шекспира, лишь в пяти пьесах которого исследователь находит метатеатральные приемы, у Сервантеса они встречаются повсеместно [17, р. 95].

Несмотря на то, что Хорнби разграничивает приемы «пьеса-в-пьесе» и «роль-в-роли», оба они имеют одинаковую природу — отсылают к метафоре «жизнь — театр» и позволяют героям играть роли, отличные от первоначально заданного персонажа. Как пишет современная сервантистка Лопес де Абиада, «в определенный момент драматического развития один, несколько или даже все персонажи пьесы превращаются в актеров или зрителей театральной постановки» [19, р. 38].

Прием «роль-в-роли» повсеместно встречается в пьесах разных стран и времен. Он часто сопряжен с церемониями, например, свадьбой или коронацией, и «пьесой-в-пьесе», когда мы узнаем героя в двух ипостасях: актера и его персонажа. Такой прием удобен для того, чтобы показать персонажа не только таким, какой он есть, но и таким, каким он хочет быть. «Роль-в-роли» создает третий метадраматический слой: персонаж играет роль, но ведь и самого персонажа играет актер.

При описании приема «роль-в-роли» Хорнби ссылается на работы В. Б. Шкловского об остранении. Именно такой эффект возникает, когда зрители видят актеров пьесы, которую они смотрят, играющих роль-в-роли. То есть зрители выводятся «из автоматизма восприятия» и способны взглянуть на себя и на сам феномен театра со стороны. Тот факт, что игра персонажа — очевидный вымысел, напоминает нам, зрителям, о том, что и изначальные персонажи пьесы, которую мы смотрим — тоже актеры и все, что мы видим на сцене — вымысел, несмотря на то, что пьеса кажется правдоподобной и занимательной. Отсюда мир, в котором мы живем, который тоже кажется нам правдоподобным, в конечном итоге оказывается обманом. В конце концов весь мир оказывается театром.

Прием «роль-в-роли» Хорнби делит на три типа: добровольный, принудительный и аллегорический. Добровольный тип — самый прямолинейный: герой осознанно принимает роль, отличную от себя, чтобы достичь какой-то цели. Иногда для того, чтобы сыграть роль, нужно полностью изменить внешность, сменить имя, характер и даже пол. Принудительная «роль-в-роли» навязана персонажу извне. Аллегорическая «роль-в-роли» — более утонченная, чем добровольная или принудительная. Ее можно представить как проявление интертекстуальности в пьесе: герой играет или намекает своей игрой на какого-то исторического, библейского или литературного персонажа.

Сервантес очень любит прием «роль-в-роли», особенно сопряженный с переодеваниями. Широко представлено в комедиях кросс-гендерное переодевание, известный распространенный прием в испанских пьесах золотого века, причем чаще девушки переодеваются в мужской костюм, нежели мужчины — в женский. На сцене этот прием был крайне популярен, поскольку позволял показать актрис в непристойном, но соблазнительном виде. Женская одежда сервантесовского времени предполагала юбки и платья, доходящие до полу, неприлично было оголять даже носок туфельки. Когда женщины появились на сцене перед целой толпой зрителей в мужском наряде с ногами, обнаженными до колена, это произвело эффект равный, по словам Силюнаса, впечатлению, которое произвело бы в XIX в. появление в салоне дамы в мини-юбке [9, с. 114].

Уже в первой комедии сборника «Удалой испанец» мы видим кросс-гендерное переодевание. Донья Маргарита — знатная девушка, к которой когда-то сватался главный герой — удалой испанец Дон Фернандо, но ее брат отказал ему. Маргарита влюбляется в героя по слухам, переодевается в мужской костюм, и добровольно играя роль юного солдата отправляется в Оран вместе со своим учителем на поиски возлюбленного. Надо признать, Маргарита играет мужскую роль недолго и не очень качественно, при первой же возможности она сдается в плен Дону Фернандо, перед которым не стесняется показать свой страх и слабость, хотя Дон Фернандо, не догадываясь, что перед ним девушка и обвиняет ее в трусости. В плену же она почти сразу открывает свою женскую сущность. Эта добровольная роль-в-роли была нужна Маргарите только для того, чтобы пробраться к возлюбленному, по достижению цели она возвращается к своей привычной женской роли, в которой ей комфортно.

Пример принудительной роли-в-роли и нетипичное переодевание мужчины в женщину встречается в пятой комедии сборника «Великая султанша Донья Каталина де Овведо». Юноша Ламберто вынужден притворяться женщиной в гареме султана, потому что ранее в этот гарем попала его возлюбленная. Когда же султан возжелал провести ночь с новой наложницей и план юноши готов был раскрыться, Ламберто придумал душераздирающую историю о том, что будучи женщиной, всегда мечтал быть мужчиной, молился об этом христианскому Богу, потом Аллаху, и тот исполнил его молитвы как раз по дороге в опочивальню султана. В барочном театре переодевание мужчины в женщину носит явно комический характер, ведь со сменой костюма мужчина теряет и свои мужские права, к тому же здесь монолог о том, что девушка мечтала быть мужчиной скорей всего должен был вызвать у зрителей хохот.

Изобилует приемом «роль-в-роли» с соответствующими переодеваниями и шестая комедия сборника — «Лабиринт любви». Знатные героини Порция и Джулия покидают отчий дом, чтобы воссоединиться со своими возлюбленными, переодевшись пастухами. Девушкам не подобало разгуливать по лесам и дорогам сервантесовской Испании, юноши же могли гулять где угодно. Таким образом, переодевание является отправной точкой сюжетной линии Порции и Джулии — не переодевшись в мужчин, они бы не смогли начать свой путь. Так они появляются одетыми пастухами, в полубубках, сшитых

для домашнего спектакля. Видя на сцене крестьянскую одежду из парчи, расшитую, возможно, драгоценными нитями, зрители сразу понимали, что перед ними мнимые крестьяне. Двойное переодевание — женщины в мужчину и знатного человека в крестьянина — создавало двойной комический эффект. Сервантес сразу показывает нам, что линия Порции и Джулии — театр-в-театре, а девушки играют роли, раз даже костюмы их — сценические. Режиссером этого спектакля, разыгрываемого девушками, становится сама Порция. Она придумывает вымышленные имена, соответствующие костюму и роли: Порция стала Рутильо, а Джулия — Камило. Далее Порция берется обучить Джулию вести себя как мужчина:

Себя не выдай ненароком,
Во всем мужчинам подражай,
Не семени, вперед ступай
Широким шагом, не подскоком.
Грубее, громче говори,
Хоть и надсаживая грудь,
О благонравье позабудь,
Без робости в глаза смотри [4, с. 624].

Современная испанская исследовательница Пилар Алькальде Фернандес-Лоса пишет об этих строках так: «Мы столкнулись с любопытной метатеатральной игрой, которая позволяет нам наблюдать различные планы коммуникации: слова Порции очевидно сказаны Джулии, которая исполняет также роль актрисы внутри этого представления, но в действительности реципиенты этого внутреннего представления — зрители. Перед нами некий вид метафикции, где актеры притворяются, что игнорируют публику, когда в действительности именно публика получает и переваривает информацию, о том, что женщина может играть роль, отличную от той, которую она исполняет в жизни, стараясь воспользоваться возможностями, которые дает ей мужская жестикация для последовательного расширения своего я» [11, р. 198].

Героини Сервантеса переодеваются в мужчин, принимая вместе с костюмом мужские социальные роли. Они начинают подражать не только мужским привычкам, но и мужскому стилю поведения: они бранятся, пререкаются с мужчинами, и, в конце концов, даже устраивают между собой драку, заступаясь за своих возлюбленных, настолько девушки вжились в сотворенные ими образы.

Женские персонажи добровольно принимают на себя сначала мужские роли пастухов, затем странствующих студентов. Затем Порция, играя роль студента, по просьбе Анастасии наряжается крестьянкой — и вот перед нами уже принудительная роль-в-роли.

Героини Сервантеса многолики, одежда задает тон их поведению, как театральный костюм помогает актеру вжиться в роль. В итоге по ходу пьесы Порция переодевается трижды:

Была я робким пастушком,
День проходила и в студентах;
Теперь — крестьянка в ярких лентах,
С набитым снедью кузовком [4, с. 683].

В данной комедии Сервантес доводит прием «роль-в-роли» до абсурда, запутывая зрителей и читателей, которые плутают в образах героинь, как в лабиринте.

Кросс-гендерное переодевание у Сервантеса всегда связано с критическими событиями в жизни персонажей. Переодеваясь в мужской костюм, героини наделяют себя мужскими качествами: смелостью, доблестью, отвагой. Они начинают вести себя как мужчины и борются за свою любовь всеми способами, доступными обоим полам.

В седьмой комедии сборника — «Путаница» — слуги устраивают спектакль, в котором оруженосец и слуга, поклонники судомойки Кристины, делают вид, что убивают друг друга, разыгрывая своего рода представление дуэли из-за прекрасной дамы как благородные дворяне. Инициатором

постановки является оруженосец Муньос, выступающий как режиссер. Слуги в данной комедии занимают две трети повествования, и, безусловно, симпатия автора на стороне слуг, а не их хозяев. Слуги умны, проворны и артистичны. Они устраивают постановку, чтобы развлечь себя и своих господ. При этом они не просто разыгрывают сценарий Муньоса, а проживают его. Здесь Сервантес отсылает нас к итальянской комедии дель арте, где актеры знали начало пьесы, но никогда не знали, чем она закончится, а импровизировали по ходу. Также и здесь Муньос не предполагал заканчивать пьесу дуэлью, Оканья и Торренте импровизируют, разыгрывая и своего драматурга, он говорит:

Не такой я сплел сюжетец,

Фарсы не писал сии! [5, с. 836].

Разыгрывая дуэль, слуги, влюбленные в судомойку, одновременно удовлетворяют свою жажду крови, но понарошку. В реальной жизни, однако, они не способны решиться на настоящую дуэль и рискнуть жизнью ради судомойки. В конечном итоге оба отказываются жениться на Кристине — разыгранная на сцене дуэль уже охладила их любовный пыл. Используя прием пьесы-в-пьесе, Сервантес противопоставляет два вида комедии: новомодные комедии плаща и шпаги и свое собственное видение комедии, которая должна отражать реальную жизнь. Внутренняя комедия противопоставлена внешней: слуги оказываются способны на серьезные поступки, в то время как их хозяева не могут разобраться в хитросплетениях сюжета Сервантеса и страдают от неразделенной любви, не предпринимая никаких действий. Комедия «Путаница» — укол в сторону новой комедии Лопе де Веги. Сервантес с помощью бурной вставной комедии на фоне серой будничной основной подчеркивает все неправдоподобие поведения героев в комедиях Лопе. Герои Сервантеса далеки от стандартов влюбленного героя и прекрасной дамы, а слуги не копируют поведения хозяев, а выступают основными зачинщиками и проводниками интриги, оказываясь на порядок умнее и находчивее своих хозяев. Мануэль Пикерас Флорес считает, что в этой пьесе слуги оказываются выше хозяев, потому что они одновременно вымышленные персонажи и реальные актеры, а хозяева только вымышленные. Сервантес многим наделяет именно слуг, что необычно: своя напряженная интрига, индивидуальность, живость, удвоение драматического пространства и половина действия. Следовательно, слуг должны были играть хорошие актеры [20, р. 9]. Другая исследовательница, Кармен Куберо, предполагает, что Сервантес таким образом адресует свою комедию низшему, а не высшему сословию, как Лопе, и именно слуги — настоящие ценители театра [14; 64].

В комедиях Лопе все всегда заканчивается хорошо — свадьбой. Здесь же Сервантес показывает нам настоящую жизнь: во вставной пьесе оба претендента на руку судомойки погибают, что, безусловно, не соответствует стандартам новой комедии, но затем в основной пьесе оказывается, что они не умерли, но оба просто отказываются жениться на Кристине — финал, который еще более прозаичен и близок к жизни. Свадьбы хозяев тоже не

устраиваются. В итоге мы имеем комедию, но финал ее несчастен, как сама жизнь. К этому и призывает Сервантес: показывать жизнь такой, какая она есть, но неуспех его пьес говорит о том, что зрителям того времени хотелось видеть на сцене только счастливые концы, жизнь, приукрашенную драматургами.

Еще один пример добровольной роли-в-роли мы видим в комедии «Педро де Урдемалас», последней в сборнике. Главный герой — плут Педро — переодевается цыганом, чтобы покорить сердце возлюбленной цыганки, отшельником, чтобы обмануть богатую вдову, потом студентом. Он — актер по жизни, и в конечном итоге так вживается в роль актера, что поступает в труппу комедиантов. И вот перед нами замкнутый метатеатральный круг: актер играет роль плута, который играет цыгана, отшельника, студента, а потом становится профессиональным актером. Хорнби пишет, что когда драматург изображает героя, который в свою очередь тоже играет роль, чаще всего эта роль лучше изображает настоящую сущность героя. И в случае с Педро множество его ролей отражает его сущность комедианта. Гонсалес Маэстро подчеркивает уникальность этого персонажа, поскольку он не имеет прототипа в комедии дель арте, как многие другие персонажи испанского театра Золотого века, поведение которых предсказуемо, а отражает постоянно меняющуюся сущность личности [16, р. 344]. Таким образом, прием «роль-в-роли» помогает Сервантесу напомнить зрителям о том, что все они тоже актеры и могут менять свои роли в течение жизни.

Пример аллегорической роли-в-роли можно найти в интермедии «Саламанкская пещера», где цирюльник и сакристан, любовники хозяйки дома и ее служанки, вынуждены для своего спасения играть перед хозяином роли дьяволов по остроумной идее студента из Саламанки. Они как могут подыгрывают студенту, сначала неумело, потом все увереннее и увереннее, что лишний раз доказывает, что актер живет в каждом человеке и в экстренной ситуации даже служитель церкви может сыграть дьявола. Как пишет Гарсиа Агилар, студент в «Саламанкской пещере» хочет поймать всех персонажей в сеть иллюзий и обмана [15, р. 91]. Примечательно, что Сервантес заставляет играть роль дьявола не кого иного как сакристана. Для Сервантеса образ священнослужителя не был неприкосновенен и подобного рода сцены использовались им, чтобы вызвать у публики смех.

Сборник Сервантеса «Восемь комедий и восемь интермедий» являет собой отражение философских идей эпохи барокко, укоренившихся в сознании не только интеллигенции, но и низшего сословия. С помощью театра, самого доступного для широкого круга лиц искусства, Сервантес передает идеи, которые зародились еще в античности. Для их передачи достаточно было найти приемы, понятные зрителям, и Сервантес их находит. Он широко использует прием «роль-в-роли». С его помощью автор отдает дань моде, отражает барочную философию мира как театра и размышляет о театре его же средствами, заложив таким образом основы метатеатральности. И красной нитью по всему сборнику проходит мысль о том, что каждый человек — актер, а весь мир — театр.

Список литературы:

1. Сервантес М. Пролог к читателю // Сервантес М. Восемь комедий и восемь интермедий. СПб.: Наука, 2011. С. 7–11.
2. Сервантес М. Удалой испанец // Сервантес М. Восемь комедий и восемь интермедий. СПб.: Наука, 2011. С. 13–137.
3. Сервантес М. Великая султанша донья Каталина де Овьедо // Сервантес М. Восемь комедий и восемь интермедий. СПб.: Наука, 2011. С. 500–613.
4. Сервантес М. Лабиринт любви // Сервантес М. Восемь комедий и восемь интермедий. СПб.: Наука, 2011. С. 613–743.
5. Сервантес М. Путаница // Сервантес М. Восемь комедий и восемь интермедий. СПб.: Наука, 2011. С. 743–867.
6. Сервантес М. Педро де Урдемалас // Сервантес М. Восемь комедий и восемь интермедий. СПб.: Наука, 2011. С. 867–980.
7. Сервантес М. Саламанкская пещера // Сервантес М. Восемь комедий и восемь интермедий. СПб.: Наука, 2011. С. 1068–1082.
8. Силюнас В.Ю. Испанский театр XVI–XVII веков. От истоков до вершин. М.: РИК «Культура», 1995. 282 с.
9. Силюнас В.Ю. Театр Золотого века. М.: Изд-во РГГУ, 2012. 296 с.
10. Abel L. Metatheatre: A New View of Dramatic Form. New York: Hill and Wang, 1963. 146 p.

11. Alcalde Fernández-Loza P. La verdad y la mentira en el teatro de Cervantes: el caso del *Laberinto de amor* // Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos — La Rioja 15–19 de julio 2002. Madrid: Iberoamericana, 2004. P.193–199.
12. Andrés-Suárez I. Las autoreferencias en el teatro español del Siglo de Oro // El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón / J. M. Lopez de Abiada, I. Andrés-Suarez, P. Ramirez Molas (eds.). Madrid: Verbum, 1997. P. 11–29.
13. Casaldueño J. Sentido y forma del teatro de Cervantes. Madrid: Gredos, 1966. 288 p.
14. Cubero C. En torna a La entretenida de Cervantes. El teatro dentro del teatro y el teatro sobre el teatro // El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón / ed. J.M. Lopez de Abiada, I. Andrés-Suarez, P. Ramirez Molas. Madrid: Verbum, 1997. P. 59–72.
15. García Aguilar I. El teatro de Miguel de Cervantes. Madrid: Visor Libros, 2016. 140 p.
16. González Maestro J. La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes. Madrid: Iberoamericana, 2000. 382 p.
17. González Maestro J. Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del siglo de Oro. Madrid: Verbum, 2013. 316 p.
18. Hornby R. Drama, Metadrama and Perception. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986. 189 p.
19. López de Abiada J. M. Hacia Cervantes: De formas, contraformas y juegos de espejos en el teatro // El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón. / ed. J. M. Lopez de Abiada, I. Andrés-Suarez, P. Ramirez Molas. Madrid: Verbum, 1997. P. 31–47.
20. Piqueras Flores M. Música, baile, metateatro y honra femenina en *La entretenida* de Cervantes // *Anagnórisis: revista de investigación teatral*. 2014. No. 10. P. 6–15.

References:

- Abel L. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York, Hill and Wang Publ., 1963. 146 p.
- Alcalde Fernández-Loza P. La verdad y la mentira en el teatro de Cervantes: el caso del *Laberinto de amor*. *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos — La Rioja 15–19 de julio 2002*. Madrid, Iberoamericana Publ., 2004, pp.193–199. (in Spanish)
- Andrés-Suárez I. Las autoreferencias en el teatro español del Siglo de Oro. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid, Verbum Publ., 1997, pp. 11–29. (in Spanish)
- Casaldueño J. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid, Gredos Publ., 1966. 288 p. (in Spanish)
- Cervantes M. *Vosem' komedii i vosem' intermedii (Eight Comedies and Eight Interludes)*. Saint Petersburg, Science Publ., 2011. 1260 p. (in Russian)
- Cubero C. En torna a *La entretenida* de Cervantes. El teatro dentro del teatro y el teatro sobre el teatro. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid, Verbum Publ., 1997, pp. 59–72. (in Spanish)
- García Aguilar I. *El teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid, Visor Libros Publ., 2016. 140 p. (in Spanish)
- González Maestro J. *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del siglo de Oro*. Madrid, Verbum Publ., 2013. 316 p. (in Spanish)
- González Maestro J. *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid, Iberoamericana Publ., 2000. 382 p. (in Spanish)
- Hornby R. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg, Bucknell University Press Publ., 1986. 189 p.
- López de Abiada J. M. Hacia Cervantes: De formas, contraformas y juegos de espejos en el teatro. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid, Verbum Publ., 1997, pp. 31–47. (in Spanish)
- Piqueras Flores M. Música, baile, metateatro y honra femenina en *La entretenida* de Cervantes. *Anagnórisis: revista de investigación teatral*, 2014, no. 10, pp. 6–15. (in Spanish)
- Siliunas V. Iu. *Ispanskii teatr XVI–XVII vekov. Ot istokov do vershin (Spanish Theater of the 16th–17th Centuries. From Sources to Tops)*. Moscow, RIK Culture Publ., 1995. 282 p. (in Russian)
- Siliunas V. Iu. *Teatr Zolotogo veka (The Theater of the Golden Age)*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2012. 296 p. (in Russian)

УДК 81.25

Корконосенко Кирилл Сергеевич, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник. ИРЛИ РАН, Россия, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4. 1999034. korkonos@mail.ru

Korkonosenko, Kirill Sergeevich, PhD in Philology, senior researcher. The Russian Literature Institute, Russian Academy of Sciences, Makarova nab., 4, 1999034 Saint Petersburg, Russian Federation. korkonos@mail.ru

ПЕРЕВОДЫ И ПЕРЕЛОЖЕНИЯ БАСЕН ТОМАСА ДЕ ИРИАРТЕ: ОПЫТ АТРИБУЦИИ

TRANSLATIONS AND VERSIONS OF THOMAS DE IRIARTE'S FABLES: ESSAY ON ATTRIBUTION

Аннотация. Имя испанского баснописца XVIII в. Томаса де Ириарте (1750–1791) в России известно меньше, чем переводы и переложения его басен. Удалось установить авторство Ириарте в ряде журнальных и книжных публикаций XVIII–XX вв., а также указать на возможные переводы-посредники. Первые русские переводы басен Ириарте появились в 1788 г., уже через шесть лет после публикации оригиналов. В это время в России испанским языком владели единицы. Выдвигается гипотеза, что посредником в данном случае выступил не печатный источник, а живой человек, переводчик и собиратель басен Луи Ронка, друг юности Ириарте, который на рубеже веков жил в России и много лет заведовал знаменитой библиотекой Д. П. Бутурлина. Басни Ириарте продолжали переводить и в XIX в. — с французских источников, почти никогда не упоминая имени автора оригинала. Опираясь на исследовательский опыт предшественников и проведя собственные изыскания, я установил, что к творчеству испанца опосредованно обращались К. Ф. Рылеев, П. А. Вяземский, А. Д. Илличевский, В. С. Филимонов, Ф. Ф. Иванов, М. А. Дмитриев, И. И. Дмитриев, М. Б. Даргомыжская, К. П. Масальский, Н. И. Гнедич, В. А. Жуковский, И. И. Крылов. Басни Ириарте переводили и в Советском Союзе (включая украинские версии Микиты Годованца), переводят и сейчас — уже с указанием автора. Из профессиональных испанистов Томасом де Ириарте занимались Михаил Донской, Павел Грушко и Владимир Васильев. Ириарте удостоился чести быть переведенным М. Л. Гаспаровым: пять его басен были включены в антологию «Классическая басня», а «Медведь, обезьяна и свинья» — еще и в сборник «Экспериментальные переводы».

Ключевые слова. Русско-испанские взаимосвязи; литературная басня; история перевода; теория перевода; Томас де Ириарте.

Abstract. In Russia the name of Tomás de Iriarte (1750–1791), who was a Spanish fabulist of the 18th century, is less known than the translations and versions of his fables. I managed to establish the authorship of Iriarte in a number of journals and book publications of the 18th–20th centuries, as well as to identify possible translations-intermediaries. The earliest Russian translations of the fables of Iriarte appeared in 1788, six years after the publication of the originals. At that time in Russia the knowledge of Spanish language was almost unique. I assumed that the mediator in this case was not a printed source, but a living person, translator and publisher of fables Louis Ronca, Iriarte's boyhood friend, who at the turn of the century lived in Russia and for many years was in charge of the famous library of D. P. Buturlin. The translations of Iriarte's fables from French sources came out in the 19th century — with no references to the name of the author of original version. On the research experience of my predecessors and my own research I found out that many authors indirectly referred to the oeuvre of the Spaniard. These were: K. F. Ryleev, P. A. Vyazemsky, A. D. Illichevsky, V. S. Filimonov, F. F. Ivanov, M. A. Dmitriev, I. I. Dmitriev, M. B. Dargomyzhsky, K. P. Masalsky, N. I. Gnedich, V. A. Zhukovsky, I. I. Krylov. There were the translations of Iriarte's fables in the Soviet Union (including the Ukrainian versions of Mikita Godovanets). They are done nowadays with the indication of the author's name. Among the professional hispanists who translated Iriarte I should mention Mikhail Donskoy, Pavel Grushko and Vladimir Vassiliev. Mikhail Gasparov also translated Iriarte: five of his fables were included in the anthology "The Classic Fable"; "The Bear, the Monkey and the Pig" formed a part of his "Experimental translations".

Keywords: Russian-Spanish relations; literary fable; history of translation; theory of translation; Tomás de Iriarte.

Я намеревался написать заметку о классике испанской басни, неизвестном в России, но по мере накопления материала оказалось, что Ириарте в России неплохо востребован и известен — по крайней мере, его творения. Так было в начале XIX в. и так, что удивительно, обстоит дело и сейчас.

В России расцвет как оригинальной, так и переводной басни приходится на рубеж XVIII–XIX вв. Об истории русской басни см.: [23; 1, с. 117–186; 25, с. 188–225]. При этом нет ничего удивительного, что испанским баснописцам — как, впрочем, и

всем испанским литераторам — уделяется в то время совсем немного внимания (по сравнению, в первую очередь, с французами, немцами и древними классиками). В это время в России испанским языком владели единицы.

Тем более любопытно явление множественности перевода (термин Ю. Д. Левина, впервые: [16, с. 12]) басни «El pato y la serpiente» («Утка и змея») — и еще нескольких, не столь часто являвшихся на страницах русской печати — испанца Томаса де Ириарте.

Томас де Ириарте-и-Оропеса (1750–1791) — испанский поэт, баснописец, переводчик. Первое издание его «Литературных басен» («*Fábulas literarias*») вышло в 1782 г. (Madrid: Imprenta Real). Басни его написаны легким рифмованным стихом, сюжеты придуманы самим Ириарте. Да, оригинальность баснописца Ириарте в том, что он писал басни на оригинальные сюжеты. Отсюда, полагаю, и частота заимствований его басен — в русской культуре чаще всего без указания авторства и с использованием переводов-посредников. Приведу оригинал басни:

El Pato y la Serpiente

Más vale saber una cosa bien que muchas mal

A orillas de un estanque,
diciendo estaba un pato:
“¿A qué animal dio el cielo
los dones que me ha dado?
Soy de agua, tierra y aire:
cuando de andar me canso,
si se me antoja, vuelo;
si se me antoja, nado”.
Una serpiente astuta,
que le estaba escuchando,
le llamó con un silbo
y le dijo “¿Seó guapo!
no hay que echar tantas plantas;
pues ni anda como el gamo,
ni vuela como el sacre,
ni nada como el barbo;
y así, tenga sabido
que lo importante y raro
no es entender de todo,
sino ser diestro en algo”
[31, p. 30–31].

Ранние переводы басни «Гусь и змея» (или «Гусь и змия») не раз уже привлекали к себе внимание историков русской литературы — благодаря именам переводчиков, среди которых Кондратий Рылеев (1813, опубл. 1912 [20, с. 77–78]) и Петр Вяземский [2, с. 225–226; перепечатано в: 3, с. 83]. У Вяземского перевод называется: «Гусь и змея. Басня (Из Ириарта, испанского поэта». П. Р. Заборов комментировал это произведение так: «Испанского Вяземский не знал. Главное отличие русского перевода от его источника — замена «утки» на «гуся»; кроме того, Вяземский добавил в текст четыре заключительных стиха» [4, с. 516].

Впервые басни Ириарте («Ехидна и пиявица», «Пчела и кукушка», «Чай и шалфей», позднее — «Гусь и змея») появились в 1788 г. на страницах журнала «Утренние часы». Позже, в 1831 г. две другие басни Ириарте, «По случаю» («Осел широкой нивой...») и «Медведь, мартышка и свинья» («Однажды с просьбою медведь пристал к мартышке...»), перевел К. П. Масальский [17, с. 87–90; то же, без указ. автора: 18, с. 52–53, 14–15; 19, с. 89–90, 45–46]. Упоминаю об этом потому, что перевод басен Ириарте Масальским явился одним из ранних опубликованных опытов *прямого* перевода с испанского на русский, что само по себе представляет интерес для истории испано-русских литературных связей [подробнее об этом см.: 12, с. 54–55; 14, с. 240].

Попытка атрибуции перевода 1788 г. дается в статье В. Д. Рака «Переводческая деятельность Ивана Герасимовича Рахманинова и журнал “Утренние часы”». Под номером 71 читаем: «Неделя 36, 21 декабря. Гусь и змея. [Пер. с франц. (?) П. А. Озерова (?)] (с. 160): Yriarte T. de. El Pato y la Serpiente. Источник-посредник не установлен» [24, с. 124].

Петр Александрович Озеров (1762 – после 1803) — литературный деятель конца XVIII века, сотрудник журнала «Утренние часы», в котором и публиковал свои сочинения и переводы с французского. Ввиду малой известности перевода 1788 г. привожу его перевод полностью:

Гусь и змея

Некогда Гусь, найдявшись близ пруда, тщеславился своими дарованиями: какое животное, кричал он, получило от Небес такие преимущества, какими одарен я, будучи, в одно время, воздушным, земным и водяным жителем? Когда устаю я от хождения, и если возьмею желание плавать, или летать, то кто способнее меня может оное исполнить? В самое сие время старая и лукавая Змея, которая по несчастию слышала его столь превозносящегося, с ужасным свистом и шипением говорила ему следующее: сколь безумна та тварь, которая думает иметь причину тщеславиться тем, что одарена некоторою способностью ходить, летать и плавать, хотя принуждена уступать в бегании Оленю, в летании Жаворонку, а в плавании Карпу.

Вмешиваться во все знания, не имея ни в одном достаточного искусства, не заслуживает похвалу; но порицание.

Еще менее известен перевод, опубликованный в 1806 г. в журнале «Московский курьер». Он тоже выполнен прозой:

Гусь и змея

Баснь
(С французского)

Величаясь плавал самолюбивый *гусь* по пруду около берега: «какая тварь, — сказал он, — может сравняться со мною? — земля, воздух и вода, все в моем расположении: я хожу, летаю, плаваю, когда мне заблагорассудится... «Это правда, — отвечала *змея*, которая спокойно слушала разговор сего надменного хвастуна, — ты ходишь, но не так резво, как *серна*; летаешь, но не так искусно, как *коршун*; и плаваешь, но не так быстро, как *щука!*»

Подобно сему иные берутся за все науки вдруг и не знают ни одной основательно.

Этот текст упомянут и атрибутирован в «Сводном каталоге сериальных изданий России (1801–1825)»: Гусь и Змея: Баснь / (С французского) [Пер. А. А. Коптева] // Московский курьер. 1806. Ч. 4. № 47. С. 332. В конце текста помета: «С берегов реки Белой. 1806». Авторство Ириарте и перевод-посредник не указаны.

Автор перевода — Алексей Алексеевич Коптев (1779 или 1782 – после 1834) — костромской помещик, офицер и чиновник, поэт и прозаик, печатавшийся в «Московском Курьере», «Благонамеренном» и «Русском Вестнике», издававший и отдельные книги. На момент публикации перевода он служил в канцелярии оренбургского губернатора.

В статье Ю. Г. Оксмана [22, с. 116–122] рассматриваются два возможных перевода-посредника, которыми могли воспользоваться будущий декабрист молодой Рылеев и знаменитый уже поэт Вяземский. Оксман упоминает о двух существовавших на тот момент французских переводах: Лано (книжное изд. — 1801 г.) и Ломанди (1804 [35, p. 26]). У Лано точно переведено название испанского баснописца: «Le sanard et le serpent» — то есть разговор идет между двумя мужскими персонажами. Оксман не приводит текст Лано (быть может, у него его не было под рукой; во всяком случае, в российских библиотеках мне его обнаружить не удалось,

только через Поиск книг гугл [см.: 33, р. 58–60, текст параллельно на испанском и французском языках]) и Оксман не отмечает особо, что этот перевод, как и оригинал Ириарте, выполнен рифмованным стихом.

Оксман убедительно доказывает, что и Рылеев, и Вяземский перевели стихами прозаический перевод Ломанди. И приводит веский аргумент: «Ломанди произвольно заменил “утку” на “гуся”, назвав свой перевод “Le serpent et l’oie”» [22, с. 121]. Далее он приводит полный текст басни. Получается, что у Ломанди хвастунья — дама, а резонер — мужчина. Посредник для переводов Рылеева и Вяземского обнаружен, и у меня нет причин оспаривать заключение Оксмана.

Мне удалось обнаружить еще несколько переводов басни “El pato y la serpiente”: немецкий перевод Фридриха Юстина Бертуха, опубликованный уже в 1788 г. под заглавием “Die Ente und die Schlange”, то есть «Утка и Змея», оба персонажа — женского рода, перевод стихотворный [30, S. 27–28]. Другой выполнен французом Лорансаном в 1802 г.: он тоже стихотворный и называется, как и у Лано, “Le canard et le serpent” [34, р. 3]. Впрочем, в остальном у версий Лорансана и Лано мало общего — речь явно не идет о переделке. Есть еще французский стихотворный перевод “Le canard et le serpent” некоего пехотного офицера Шевалье Де Рошбарона, без указания на авторство Ириарте; его несколько раз переиздавали, однако самая ранняя из найденных мною публикаций относится уже к 1824 г. [29, р. 42].

Сопоставление перевода Коптева с известными мне теперь посредниками показывает, что, хотя он и выполнен прозой и вместо Утки там снова Гусь, по своему содержанию он ближе всего к переводу Лорансана.

Главную загадку представляет собой перевод Озерова, опубликованный, напомним, раньше других, в 1788 г., всего через шесть лет после появления оригинала. Он не похож ни на один из найденных посредников, выполнен прозой и тоже имеет одним из заглавных персонажей Гуся, а не Утку.

Вынужден признать, что точного ответа на эту загадку я не нашел. Тем не менее, остается очевидным: в XVIII в. переводчиков художественной литературы с испанского в России еще не было, Петр Озеров не владел испанским языком, так что в его переводе помог какой-то невыявленный французский посредник — книга или человек. Таким справедливым, но малоинформативным заключением оканчивается моя заметка о ранних переводах Ириарте, опубликованная в 2016 г. в журнале «Русская литература» [12].

Недавно, когда я нашел еще один французский источник, у меня появились более обоснованные предположения.

В 1803 г. в Берлине опубликована книжка “Fables: imitées de l’allemand et de l’espagnol par Louis de Ronca”. В ней помещены французские прозаические переводы басен разных авторов, древних и новых, и басни самого Ронка. Есть там и подписанные басни Томаса де Ириарте, которого Ронка называет другом своей юности [34, р. xx]. Для нас существенно, что в этот сборник вошли все четыре басни, которые еще в 1788 г. были опубликованы Озеровым.

Предположение мое состоит в том, что переводчик и собиратель басен Луи Ронка — это тот же самый Луи де Ронка, который на рубеже веков жил в России и много лет заведовал знаменитой библиотекой Дмитрия Петровича Бутурлина, сгоревшей при пожаре Москвы 1812 года [см.: 32; 15, с. 333].

Долгое время, не имея возможности установить годы жизни ни того, ни другого, я не мог напрямую связать двух тезок — хотя, определенно, они жили в одну эпоху, были людьми книжными, оба оставили опубликованные

произведения и творили на рубеже веков. Но версия моя выглядела, по крайней мере, красиво: друг юности Томаса де Ириарте приезжает в Москву, пересказывает для Озерова четыре испанские басни, а тот сразу же публикует их в «Утренних часах». Не хватало только одного связующего звена. Сотрудник Пушкинского Дома А. О. Дёмин помог мне обнаружить столь важное свидетельство: в справочнике А. К. Шторха «Систематическое обозрение литературы в течение пятилетия, с 1801 по 1806 год...» о Ронка говорится очень немного, а именно: «Живет в Москве. Прекрасными баснями своими известен также и в иностранных землях» [26, с. 328]. Теперь с большой долей определенности мы можем утверждать, что с баснями Ириарте Озерова познакомил литератор, которого звали Луи, Людовик или Людвиг фон Ронка — или Ронка́.

На этом приключения басен Ириарте в России не заканчиваются. Басню «Чай и шалфей» переводили (тоже без указания автора, с французского языка) такие известные литераторы, как Алексей Илличевский, соученик Пушкина по лицу (в 1821, переизд. в 1827 г.) и Мария Даргомыжская (поэтесса и мать композитора) — в 1826 г. [9, с. 270; 10, с. 43; 8, с. 162]. В чрезвычайно информативной и полезной статье А. Н. Шустова «Ириарте и его русские переводчики» выявлены переложения басен Ириарте у таких авторов, как Владимир Сергеевич Филимонов, Федор Федорович Иванов, Михаил Александрович и Иван Иванович Дмитриевы, Константин Масальский, Алексей Илличевский, Гнедич, Жуковский, Крылов. Более спорными выглядят предположения Шустова о следах Ириарте в стихах Демьяна Бедного и Николая Доризо, но и здесь мы не можем однозначно утверждать, что опосредованного генетического воздействия не было [27, с. 117–141].

Басни Ириарте переводили и в Советском Союзе, переводят и сейчас. Так, в пионерском журнале «Костёр» (1939, июль-август, с. 58) опубликована басня «Осел и флейта» в переводе (с английского посредника) А. П. Шммуляна (1896–1975). Из профессиональных испанистов Томаса де Ириарте переводили Михаил Донской, Павел Грушко и Владимир Васильев (Васильев перевел не басни, а эпиграммы).

Скажу больше: Ириарте не только переводят, но и публично декламируют. В интернете, при Библиотеке Мошкова и на других сайтах опубликована декламация басен Ириарте «Гусь и змия» (в переводе Рылеева) и «Медведь, мартишка и свинья» (в переводе Константина Масальского) [21]. Декламирует их А. Б. Матюхин — декламатор, автор музыки и исполнитель песен, романсов, баллад на стихи классических и современных поэтов.

И еще один интересный поворот: в Советском Союзе Ириарте переводили не только на русский язык. Известный украинский баснописец Микита Павлович Годованец (1893–1974) в разное время и в разных изданиях опубликовал 29 басен Ириарте [см., например: 7, с. 272–280]. Другой поэт, одессит Анатолий Яни на сайте Проза.ру и в других сетевых источниках выступил с критикой этих вольных переводов и предложил свои версии тридцати пяти басен, на русском [28]. В их число входит и басня «Селезень и змея» — перевод, по моему мнению, тоже избыточный, украшенный деталями, которых нет у испанца. А как минимум одну басню Годованца — «Пчела и Гадюка», снова без указания на Ириарте — перевел на русский с украинского Валентин Корчагин [6, с. 5].

И в заключение добавлю, что Ириарте удостоился чести быть переведенным М. Л. Гаспаровым: пять его басен, включая «Утку и Змею», были включены в антологию «Классическая басня» [11, с. 164–166], а «Медведь, обезьяна и свинья» — еще и в сборник «Экспериментальные переводы» [5, с. 315].

Список литературы:

1. Выготский А. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
2. Вяземский П. А. Гусь и Змея // Российский Музеум. 1815. № 12. С. 225–226.
3. Вяземский П. А. Полное собрание сочинений кн. П. А. Вяземского. Т. 3. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1880. 453 с.
4. Вяземский П. А. Неизвестный и забытый (Из поэтического наследия) / Подгот. П. Р. Заборова и Д. М. Климовой. СПб.: Пушкинский Дом, 2013. 623 с.
5. Гаспаров М. Л. Экспериментальные переводы. СПб.: Гиперион, 2003. 352 с.
6. Годованец М. Почтительный поросенок: Басни. М.: Советский писатель, 1969. 80 с.
7. Годованец М. Байки. Київ: Радянський письменник, 1987. 308 с.
8. Даргомыжская М. Б. Чай и Шалфей / [Пер. с фр.] М. Даргомыжской // Благонамеренный. 1826. Ч. 32 (33). № 3. С. 162.
9. Илличевский А. Д. Чай и Шалфей / [Пер. с фр.] А. Илличевского // Благонамеренный. 1821. Ч. 13. № 5. Март. С. 270.
10. Илличевский А. Д. Опыты в антологическом роде. СПб.: В Тип. Департамента Народного Просвещения, 1827. 132 с.
11. Классическая басня / Сост. М. Л. Гаспаров, И. Ю. Подгаецкая. М.: Московский рабочий, 1981. 382 с.
12. Корконосенко К. С. О переводах испанской литературы на русский язык: опыт систематизации // Русская литература. 2009. № 4. С. 48–65.
13. Корконосенко К. С. О четырех ранних переводах басни Томаса де Ириарте “El Pato y la Serpiente” // Русская литература. 2016. № 4. С. 41–45.
14. Корконосенко К. С. Ранний перевод с испанского языка: романс «Зайд и Заида» (1816) // Русская литература. 2018. № 1. С. 240.
15. Кунин В. В. Библиофилы и библиоманы. М.: Книга, 1984. 481 с.
16. Левин Ю. Д. Перевод и бытие литературы // Вопросы литературы. 1979. № 2. С. 10–18.
17. Масальский К. П. Сочинения, переводы и подражания в стихах. СПб.: Тип. Имп. Росс. Академии, 1831. 93 с.
18. Масальский К. П. Сочинения. Ч. 5. СПб.: Тип. Военно-учебных заведений, 1844. 218 с.
19. Масальский К. П. Басни. СПб.: Тип. Штаба Отдельного корпуса внутренней стражи, 1851. 144 с.
20. Маслов В. И. Литературная деятельность К. Ф. Рылеева. Киев: Тип. Имп. университета св. Владимира. 1912. 515 с.
21. Матюхин Александр: Декламация стихотворений Томаса де Ириарте // Музыкальный хостинг. URL: http://music.lib.ru/a/aleksandr_matju/alb22.shtml (дата обращения: 24.05.2018)
22. Оксман Ю. Г. Басня К. Ф. Рылеева «Гусь и змея» // Уч. зап. Латвийского гос. ун-та (Пушкинский сборник. Вып. 2). Рига, 1974. С. 116–122.
23. Потемня А. А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков: Гос. изд-во Украины, 1930. 130 с.
24. Рак В. Д. Переводческая деятельность И. Г. Рахманинова и журнал «Утренние часы» // Русская культура XVIII века и западно-европейские литературы. Л.: Наука, 1980. С. 83–126.
25. Серман И. З. Русский классицизм (Поэзия. Драма. Сатира). Л.: Наука, 1973. 285 с.
26. Шторх А. К. Систематическое обозрение литературы в России в течение пятилетия, с 1801 по 1806 год. Ч. 1. СПб.: В тип. Шнора, 1810. 402 с.
27. Шустов А. Н. Ириарте и его русские переводчики // Russian Literature (Амстердам). 1998. № XLIV. С. 117–141.
28. Яни А. Томас де Ириарте — король испанской басни // Проза.ру. URL: <http://www.proza.ru/2014/12/21/1803> (дата обращения: 24.05.2018)
29. Allent B. Fablier en estampes, ou Choix des meilleures fables françaises. Paris: Lottin de St.-Germain, 1824. 120 p.
30. Bertuch F. I. Don Tomas de Yriarte. Literarische Fabeln. Leipzig: Göschen, 1788, 128 p.
31. Iriarte T. Fábulas literarias. Madrid: Imprenta Real, 1782. 157 p.
32. La Bibliothèque de Boutourlin, “une fenêtre sur la France” // Histoire de la Bibliophilie. URL: <http://bibliophilie6.rssing.com/browser.php?indx=10670192&item=36> (дата обращения: 24.05.2018)
33. Lanos J. B. Fables littéraires de Yriarte, poète espagnol; traduites en vers français, par J. B. Lanos. Paris: Desenne libraire Palais Egalité, 1800. 248 p.
34. Laurencin J. Fables et poésies diverses. Paris: G. Paugens, 1802. 119 p.
35. Lhomandie P. F. M. Fables littéraires de D. Thomas Iriarte, poète espagnol, traduites par P. F. M. Lhomandie, professeur de langues anciennes et modernes. Paris: A. Bailleul, an XII <1804>. 136 p.
36. Ronca L. de. Fables imitées del'allemand et de l'espagnol par Louis de Ronca. Berlin: Louis Quien, 1803. 358 p.

References:

- Allent B. *Fablier en estampes, ou Choix des meilleures fables françaises*. Paris, Lottin de St.-Germain Publ., 1824. 120 p. (in French)
- Bertuch F. I. *Don Tomas de Yriarte*. Literarische Fabeln. Leipzig, Göschen Publ., 1788. 128 p. (in German)
- Dargomyzhskaia M. B. *Chai i Shalfei (The Tea and the Sage)*. *Blagonamerennyi (Right-minded)*, 1826, part. 32 (33), no. 3, p. 162. (in Russian)
- Gasparov M. L. *Eksperimental'nye Perevody (Experimental Translations)*. Saint Petersburg, Giperion Publ., 2003. 352 p. (in Russian)
- Gasparov M. L.; Podgaetskaya I. Yu. (eds.). *Klassicheskaja basnia (The Classic Fable)*. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1981. 382 p. (in Russian)
- Godovanec M. *Baiki (Fables)*. Kiev, Radyans'kii pis'mennik Publ., 1987. 308 p. (in Ukrainian)
- Godovanec M. *Pochtitel'nyi porosenok: Basni (A Respectful Piglet: Fables)*. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1969. 80 p. (in Russian)
- Illichevskii A. D. *Chai i Shalfei (The Tea and the Sage)*. *Blagonamerennyi (Right-minded)*, 1821, part. 13, no. 5 (march), p. 270. (in Russian)
- Illichevskii A. D. *Opyty v antologicheskome rode (Anthological Experiments)*. Saint Petersburg, Departament Narodnogo Prosveshcheniya Publ., 1827. 132 p. (in Russian)
- Iriarte T. *Fábulas literarias*. Madrid, Imprenta Real Publ., 1782. 157 p. (in Spanish)
- Korkonosenko K. S. O chetyrekh rannih perevodah basni Tomasa de Iriarte “El Pato y la Serpiente” (Four Early Translations of Thomas de Iriarte’s Fable “El Pato y la Serpiente”). *Russkaia literatura (Russian Literature)*, 2016, no. 4, pp. 41–45. (in Russian)
- Korkonosenko K. S. O perevodah ispanskoi literatury na russkii iazyk: opyt sistematzicii (Translations of Spanish Literature into Russian, Essay on Systematization). *Russkaia literatura (Russian Literature)*, 2009, no. 4, pp. 48–65 (in Russian).
- Korkonosenko K. S. Rannii perevod s ispanskogo iazyka: romans “Zaid i Zaida” (1816) (An Early Translation from Spanish: Romance “Zaid and Zaída” (1816)). *Russkaia literatura (Russian Literature)*, 2018, no. 1, p. 240. (in Russian)

- Kunin V. V. *Bibliofily i bibliomany (Bibliophiles and Bibliomaniacs)*. Moscow, Kniga Publ., 1984. 481 p. (in Russian)
- La Bibliothèque de Boutourlin, "une fenêtre sur la France". *Histoire de la Bibliophilie*. Available at: <http://bibliophilie6.rssing.com/browser.php?indx=10670192&item=36> (accessed: 24.05.2018). (in French)
- Lanos J. B. *Fables littéraires d'Yriarte, poète espagnol; traduites en vers français, par J. B. Lanos*. Paris, Desenne libraire Palais Egalité Publ., 1800. 248 p. (in French)
- Laurencin J. *Fables et poésies diverses*. Paris, G. Paugens Publ., 1802. 119 p. (in French)
- Levin Iu. D. Perevod i bytie literatury (Translation and the Existence of Literature). *Voprosy literatury (Issues of Literature)*, 1979, no. 2, pp. 10–18. (in Russian)
- Lhomandie P. F. M. *Fables littéraires de D. Thomas Iriarte, poète espagnol, traduites par P. F. M. Lhomandie, professeur de langues anciennes et modernes*. Paris, A. Bailleul Publ., an XII <1804>. 136 p. (in French)
- Masal'skii K. P. *Sochineniia, perevody i podrazhaniia v stihah (Essays, Translations and Imitations in Verse)*. Saint Petersburg, Russian Academy Publ., 1831. 93 p. (in Russian)
- Masal'skij K. P. *Basni (Fables)*. Saint Petersburg, Staff of the Separate Corps of Internal Guards Publ., 1851. 144 p. (in Russian)
- Masal'skii K. P. *Sochineniia (Essays)*. Part 5. Saint Petersburg, Military schools Publ., 1844. 218 p. (in Russian)
- Maslov V. I. *Literaturnaia deyatel'nost' K. F. Ryleeva (The Literary Activity of K. F. Ryleev)*. Kiev, Imperial University of St. Vladimir Publ., 1912. 515 p. (in Russian)
- Matyuhin A. Deklamaciia stihotvorenii Tomasa de Iriarte (Recitation of the Poems of Tomas de Iriarte). *Muzykal'nyi hosting (Musical hosting)*. Available at: http://music.lib.ru/a/aleksandr_matju/alb22.shtml (accessed: 24.05.2018). (in Russian)
- Oksman Yu. G. Basnia K. F. Ryleeva "Gus' i zmiya" (Ryleev's Fable "The Goose and the Snake"). *Uchionie zapiski Latviiskogo universiteta (Pushkinskii sbornik. No. 2) (Memoirs of Latvian State University (Pushkin's Collection. No. 2))*, Riga, 1974, pp. 116–122. (in Russian)
- Potebnya A. A. *Iz lekciij po teorii slovesnosti. Basnia. Poslovica. Pogovorka (From Lectures on the Theory of Literature. Fable. Proverb. Saying.)*. Kharkov, Ukrainian State Publ., 1930. 130 p. (in Russian)
- Rak V. D. Perevodcheskaya deyatel'nost' I. G. Rahmaninova i zhurnal "Utrennie chasy" (Translating Activity of I. G. Rahmaninov and the "Morning Hours" Magazine). *Russkaia kul'tura XVIII veka i zapadnoevropeiskie literatury (Russian Culture of the 18th Century and West European Literatures)*. Leningrad, Nauka Publ., 1980, pp. 83–126. (in Russian)
- Ronca L. de. *Fables imitées de l'allemand et de l'espagnol par Louis de Ronca*. Berlin, Louis Quien Publ., 1803. 358 p. (in French)
- Serman I. Z. *Russkii klassicizm (Poehziia. Drama. Satira) (Russian Classicism (Poetry. Drama. Satire))*. Leningrad, Nauka Publ., 1973, 285 p. (in Russian)
- Shtorh A. K. *Sistematicheskoe obozrenie literatury v Rossii v techenie pyatiletiia, s 1801 po 1806 god (Systematic Review of Literature in Russia for Five Years, from 1801 to 1806)*. Part 1. Saint Petersburg, Shnor Publ., 1810. 402 p. (in Russian)
- Shustov A. N. Iriarte i ego russkie perevodchiki (Iriarte and his Russian translators). *Russian Literature (Amsterdam)*, 1998, no. 44, pp. 117–141. (in Russian)
- Viazemskii P. A. Gus' i Zmeia (The Goose and the Snake). *Rossiiskii Muzeum (Russian Museum)*, 1815, no. 12, pp. 225–226. (in Russian)
- Viazemskii P. A. *Neizvestnyi i zabytyi (Iz poehticheskogo naslediia) (Unknown and Forgotten (From the Poetic Heritage))*. Saint Petersburg, Pushkinskii Dom Publ., 2013. 623 p. (in Russian)
- Vyazemskii P. A. *Polnoe sobranie sochinenij kn. P. A. Viazemskogo (Complete Works of Prince P. A. Viazemskii)*. Vol. 3. Saint Petersburg, Stasyulevich Publ., 1880. 453 p. (in Russian)
- Vygotskii A. S. *Psihologiia iskusstva (Psychology of Art)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 576 p. (in Russian)
- Yani A. Tomas de Iriarte — korol' ispanskoi basni (Tomas de Iriarte, the King of Spanish Fable). *Prose.ru*. Available at: <http://www.proza.ru/2014/12/21/1803> (accessed: 24.05.2018). (in Russian)

удк: 130.2

Зернова Елена Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, 199034, Университетская наб., 7–9. elenazernova@mail.ru

Zernova, Elena Sergueyevna, PhD in Philology (Linguistics), associate professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. elenazernova@mail.ru

РУССКИЕ МОТИВЫ В ГАЛИСИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

RUSSIAN THEMES IN GALICIAN LITERATURE

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые особенности рецепции русской литературы в Галисии. Представляя собой неотъемлемую часть многонациональной культуры Пиренейского полуострова, подчиняющуюся магистральным тенденциям ее развития, галисийская литература, тем не менее, всегда демонстрировала особые, только ей присущие черты, ярко маркирующие культурную самобытность и оригинальность этой исторической области Испании. Неожиданная интерпретация образа Михаила Лермонтова в романе классика галисийской литературы Росалии де Кастро «Кабальеро в синих сапогах» и оригинальный парафраз некрасовского стихотворения «Забятая деревня», созданный крупнейшим галисийским поэтом XX столетия Рамоном Кабанильясом, позволяют говорить о пересмотре привычных литературных референций и расширении литературного канона во второй половине XIX — первой трети XX столетия. Проведенное исследование проливает свет на причины возникновения интереса к двум выдающимся русским писателям и возможные пути знакомства галисийских авторов с их произведениями. Представленный в статье материал, включающий, помимо прочего, сравнительный анализ французской, испанской и галисийской интерпретаций рассматриваемого стихотворения Некрасова, позволяет говорить о том, что в зеркале галисийской культуры русская литература обретает оригинальное, подчас необычное отражение, которое еще ждет подробного изучения.

Ключевые слова: рецепция русской литературы; Лермонтов; Некрасов; поэтический перевод; сопоставительный анализ.

Abstract. The study analyzed some specifics of the reception of Russian literature in Galicia. Representing the integral part of the multinational culture of the Iberian Peninsula, subject to the main trends of its development, Galician literature, however, has always demonstrated its own unique characters, clearly highlighting the cultural identity and originality of this historical region of Spain. An unexpected interpretation of the image of Mikhail Lermontov in the novel by the great pioneer of Galician literature Rosalia de Castro “El caballero de las botas azules” and the original paraphrase of Nekrasov’s poem “The Forgotten Village” created by Ramon Cabanillas, the prominent Galician poet of the 20th century, allowed the author of the study to talk about revising the usual literary references and expanding the literary canon in the second half of the 19th century — the first third of the 20th century. The study shed light on the reasons why the interest in oeuvre of the two outstanding Russian writers emerged. The author also outlined the possible ways to get acquainted with their works. The material presented in the article allowed us to state that Russian literature acquired an original, sometimes unusual reflection in the mirror of the Galician culture. This fact still requires a detailed study.

Keywords: reception of Russian Literature; Lermontov; Nekrasov; poetic translation; comparative analysis.

Галисийская литература, будучи неотъемлемой составляющей многонациональной культуры Пиренейского полуострова, подчиняющейся магистральным тенденциям ее развития, тем не менее всегда демонстрировала особые, только ей присущие черты, ярко маркирующие культурную самобытность и оригинальность этой исторической области Испании. Так, после бурного расцвета средневековой трубадурской поэзии в Галисии наступила пора так называемых «темных веков» (*séculos oscuros*), безмолвие которых было особенно заметно на фоне блестящего испанского Золотого века, а Возрождение пришло в галисийскую культуру лишь в XIX столетии, подарив Испании целую плеяду замечательных поэтов и прозаиков, составляющих гордость общенациональной испанской литературы: Росалию де Кастро, Эдуардо Пондаля, Курросу Энрикеса Уренью и многих других.

Если обратиться к рецепции русской литературы и русских писателей, то и в этой сфере мы можем обнаружить некое галисийское своеобразие. В рамках данной статьи мы остановимся на двух, как представляется, весьма любопытных примерах.

Первый касается творчества Росалии де Кастро (1837–1885), родоначальницы современной галисийской литературы, символа и гордости родной земли, великой «Галисийской Музы». Главным произведением ее жизни, несомненно, является

знаменитый поэтический сборник «Галисийские песни», вышедший в мае 1863 г. и ознаменовавший собой новую эпоху в развитии галисийской культуры: начало Высокого Возрождения. Сборник красивых, музыкальных стихотворений на галисийском языке, созданных на основе народной поэзии и звучащих так, что «трудно понять, где кончается народная песня и где начинается песня Росалии» [11, p. 69], произвел ошеломляющее впечатление на современников и поныне считается непревзойденным литературным шедевром.

Однако творчество Росалии отнюдь не исчерпывается поэзией. Ее перу принадлежит также ряд романов, которые она предпочитала писать на испанском языке.

В 1867 г. вышел в свет самый загадочный роман Росалии де Кастро — «Кабальеро в синих сапогах» (*Caballero de las botas azules*), одновременно и фантастический, и реалистический. Сама писательница назвала его «странная повесть» (“*suento extraño*”). В этом романе явно ощущается влияние немецких романтиков Гофмана и Шамиссо. В нем действительно много странного, начиная с самого кабальеро, который называл себя Duque de la Gloria (букв. герцог Славы), отличался необычностью внешности и поступков и был «неизвестно кем и неизвестно откуда» [9, p. 105]. Он неожиданно появляется в различных местах Мадрида,

вызывая удивление своим необычным внешним видом. На нем синие сапоги, белый бант, по форме напоминающий орла, а в руке неременная трость с колокольчиком. Он легко располагает к себе окружающих, а благодаря его изысканным манерам и выразительным речам перед ним распахиваются двери всех мадридских дворцов и светских раутов. Дамы высшего общества очарованы новоявленным герцогом, и он легко покоряет одно за другим их сердца. Однако, похоже, джентльмена в синих сапогах это не слишком волнует. Он озабочен лишь вскрытием пороков столичного общества, подвергая беспощадной критике прежде всего плачевное состояние литературы и издательского дела. Сочтя выполненной свою задачу по публичному разоблачению и осмеянию общественных пороков и дурновкусия, герцог исчезает так же таинственно, как и появился.

Некоторыми своими чертами Кабальеро в Синих Сапогах перекликается с Рыцарем Печального Образа — Дон Кихотом. Как и герой Сервантеса, он стремится совершенствовать людей и творить добро, далеко не всегда добываясь искомого результата. Однако в контексте нашего исследования гораздо более значимым оказывается тот факт, что ряд персонажей романа полагают, что Кабальеро в Синих Сапогах — это русский поэт Лермонтов, автор «Героя нашего времени», таинственным образом избежавший смерти на дуэли и перенесенный в Мадрид.

Впрочем, о том, что фигура Лермонтова будоражит умы экзальтированных дам высшего света еще до появления герцога, мы узнаем в самом начале романа. Один из его персонажей, графиня Пампа, ведя светскую беседу, неожиданно указывает на Россию как на возможный источник творческого вдохновения и стимул для литературного обновления, которые уже не может дать «выдохшаяся» Европа; при этом она упоминает Лермонтова, от которого пребывает в полном восторге:

[...]— Знаешь, что мне иногда приходит в голову?... Что в России я могла бы обрести то, к чему стремлюсь.

— Каким образом?

— Мне по душе тамошние мужчины: во-первых, мне нравятся меха, в которые они кутаются; во-вторых, они еще более странные и экстравагантные, чем англичане, и, наконец, в третьих, я прекрасно понимаю, что огонь, полыхающий под снегом, обжигает сильнее, чем тот, что сверкает и искрится в лучах солнца. **Лермонтов меня просто очаровал.**

— Что за ерунда!

— А что? Тебе не кажется, что любовные приключения на Кавказе восхитительны?²

Здесь мы наблюдаем, разумеется, весьма экзотическое восприятие России, в частности, Кавказа как региона, с которым совершенно очевидно соотносится фигура Лермонтова. Речь идет о том, что Эдвард Саид определяет как «воображаемая география»², то есть специфическое социальное восприятие пространства, порождённое текстами, изображениями и дискурсами. С другой стороны, это очевидная отсылка к весьма далекому и малознакомому культурному ареалу, и упоминание в ней имени писателя обретает символическое значение.

Когда в поле зрения графини Пампы внезапно попадает Кабальеро в синих сапогах, ее призрачные мечтания обретают плоть, и она идентифицирует князя с фигурой Лермонтова (глава XIV романа):

— Вы же знаете!.. Там, в России увидел свет поэт, чьи песни пребывали в полной гармонии с его обликом и его душой, которого можно сравнить с соловьем, ждущим ночи, дабы залиться трелью, ибо лишь во мраке он умеет петь гимн своей любви. Он был и тенью, и светом и, говоря «не верю!», «не люблю!», он вместе с тем говорил «люблю и верю!», «хочу верить и любить!».

— Ах, хватит, сеньора, — перебил ее герцог, не переставая улыбаться, — я полагаю... вы бредите, как несчастная больная, и если шальной судьбе было бы угодно, чтобы я стал тенью **Лермонтова**...

Услышав это имя, графиня издала сдавленный крик, а герцог продолжал:

— Если шальной судьбе было бы угодно, чтобы я стал тенью **Лермонтова**, я бы посоветовал вам, графиня, прежде чем вести беседы со злым духом скептика, погибшего на дуэли, сперва покаяться в грехах.

— Лермонтов не погиб, сеньор герцог...

— Кто это сказал?

— Он не умер... И вы это знаете... Не заставляйте меня страдать еще больше!

— Но Лермонтов родился в 11-ом году³.

— Но он еще жив! Ну все, сеньор герцог, покончим с этим. Мне необходимо знать

наверняка, кто вы, или я действительно умру⁴.

Перечисление фрагментов романа, в которых мы находим упоминание имени Лермонтова и даже Печорина (например: «великий герцог улыбнулся так, как улыбался Печорин, герой одного русского романа» — “el gran duque se sonrió de la manera que se sonreía Petchorin, el héroe de cierta novela rusa” [9, p. 165]), можно было бы продолжить. Несомненно одно: Росалия увлечена творчеством Лермонтова, хорошо знакома с содержанием романа «Герой нашего времени» и лермонтовской поэзией. И здесь перед нами встает закономерный вопрос: когда и каким образом наш поэт мог оказаться в сфере внимания галисийской писательницы.

Специалисты полагают, что произведения русских писателей получили распространение в Испании на несколько десятилетий позднее, чем в ряде других стран Европы и что истинное признание испанских читателей русская литература обрела лишь в 80-е годы XIX столетия [3, с. 42]. Считается, что первые фрагменты «Героя нашего времени» были опубликованы на испанском языке в мадридском журнале *Museo Universal* в 1867 г. [5], то есть в тот год, когда «Кабальеро в синих сапогах» уже был опубликован. При этом Иван Лиссорг отмечает, что творчество Лермонтова, в отличие от Пушкина, Толстого, Тургенева, а позднее Достоевского, на протяжении XIX в. не пользовалось сколько-нибудь заметной популярностью среди испанских читателей [12].

Разумеется, Росалия де Кастро могла познакомиться с творчеством Лермонтова, например, через французские переводы, ибо таковые уже существовали к тому времени, когда писательница приступила к написанию своего романа⁵, но мы не располагаем свидетельствами того, что она в достаточной степени владела французским. Однако недавнее исследование, проведенное галисийским литературоведом Фернандо Кабо [8], позволяет иначе взглянуть на этот вопрос и несколько изменяет наше представление о рецепции творчества Лермонтова в Испании.

Так, в декабре 1854 г. в мадридской газете *El Clamor Público* опубликована статья «Состояние литературы в России», в которой мы находим краткую, но весьма лестную характеристику творчества Михаила Лермонтова, названного «пылким русским гением» [8, p. 613]. Начиная с 5 февраля 1855 г. в номерах журнала *La Ilustración* под заголовком “Petchorine, o un héroe contemporáneo. Escenas de la vida rusa en el Cáucaso. Por Miguel Lermontoff” в переводе с французского публикуется текст лермонтовского романа⁶. Этот еженедельный журнал, издававшийся всего восемь лет (1849–1857), был весьма популярен в столице, где с 1856 по 1858 годы в доме своей тетушки проживает Росалия. Думается, именно там писательница и прочла *Героя нашего времени*, который, судя по всему, произвел на нее сильное впечатление.

Таким образом, роман Росалии де Кастро являет собой весьма своеобразный эпизод рецепции русской литературы в Испании XIX столетия, а, кроме того, служит одним из ранних свидетельств расширения литературного канона и пересмотра привычных литературных референций, в перечень которых уверенно входят русские авторы и персонажи русской литературы.

Другой эпизод, отражающий русский след в галисийской литературе, связан с именем Николая Некрасова.

В целом, сравнивая оба текста, можно сказать, что свойственные русской традиции классическая ритмическая организация и лаконизм поэтического строя в галисийской версии принесены в жертву пространному описанию с широким использованием различных риторических приемов, среди которых особое место занимает прием амплификации, направленный на усиление выразительности текста. Так, например, Кабанильяс считает необходимым дать всем персонажам развернутую характеристику, отсутствующую в оригинальном произведении (бабушка Ненила — бедная, с согбенной спиной; Наташа — нежная девушка; Игнаша — здоровый парень, лучший землепашец, кроткий, как овечка, крепкий, как дуб, и т.п.). Умение Некрасова достичь предельной простоты и выразительности стиха путем придания слову предметности и осязаемости у Кабанильяс заменяется свойственным классической испанской традиции многословием, лексическим нагнетанием и орнаментальностью. При этом оба поэта виртуозно воспроизводят разговорную интонацию и широко используют народную лексику. Таким образом, эти два текста представляют собой различные по форме вариации на заданную тему, которые, вместе с тем, обладают сходным семантическим наполнением и прагматической направленностью.

Н. А. Некрасов во времена Кабанильяс отнюдь не был широко известен в Испании, и логично возникает вопрос, каким образом до галисийского поэта дошли сведения о стихотворении и его авторе. Доподлинно известно, что Рамон Кабанильяс не знал русского языка, а значит, он либо работал с подстрочником, либо использовал перевод стихотворения на один из европейских языков, которыми владел, то есть на французский или испанский. Поскольку известно, что с середины XIX и до двадцатых-тридцатых годов XX в. испанские переводы русских писателей в основном представляют собой «непрямые» переводы с языков-посредников, прежде всего с французского, представляется интересным проследить пути проникновения некрасовской поэзии в романскую культурную среду.

Первым переводчиком Некрасова на французский язык был не кто иной, как Александр Дюма. Во время путешествия Дюма по России одним из первых с ним познакомился Дмитрий Григорович, который летом 1858 г. привез французского писателя на дачу к Панаевым, где и произошло знакомство автора «Трех мушкетеров» с Н. А. Некрасовым. Дюма выразил желание для своих путевых очерков перевести несколько стихов поэта, которого он считал одним из самых крупных представителей русской поэзии. Вот как об этом пишет в своих путевых заметках сам Дюма:

Я много слышал о Некрасове, и не только как о большом поэте, а еще как о поэте, гений которого отвечает сегодняшним запросам. Я внимательно приглядывался к нему. Это человек 38–40 лет с болезненным и глубоко печальным лицом, мизантропическим и насмешливым складом ума. Страстный охотник, потому-то охота для него, полагаю, — повод для уединения; и, после Панаева и Григоровича, больше всего он любит ружье и своих собак. Его последняя книга стихов, отнесенная цензурой к не подлежащим переизданию, очень поднялась в цене. Я купил ее накануне, один экземпляр, за 16 рублей (64 франка), и за ночь, по подстрочнику Григоровича, сделал перевод двух стихотворений. Этого вполне достаточно, чтобы получить представление о едком и грустном гении их автора. Мне нет надобности напоминать, что всякий оригинал теряет 100 из 100 процентов при переводе на другой язык. Вот первое из них; оно в высшей степени русское, и, может быть, как раз поэтому во Франции не смогут его оценить по достоинству [10].

В высшей степени русское стихотворение, о котором идет речь, — как раз и есть *Le village abandonné* — «Забятая деревня». Впервые Дюма публикует свой перевод в издаваемом им ежемесячном парижском журнале *Monte-Cristo* 10 марта 1859 г. Ниже приводится первая строфа французской версии с обратным переводом на русский язык:

Au bourgmestre Vlas, la grand-mère Ninite,
Pour réparer l'isba que sa famille habite,
Demanda du sapin lorsque vint le printemps.
Maître Vlas répondit à la vieille Ninite :
"Le seigneur va venir, attends, la mère,
attends". —
"Le seigneur va venir", se dit la bonne
femme
Et Ninite attendit, l'espérance dans l'âme.

У бургомистра Власа бабушка Нинит,
Чтобы починить избу, где живет ее
семья,
Попросила елового леса с приходом весны.
Управляющий Влас ответил старой
Нинит:
«Барин вот-вот приедет; жди, мать,
жди».
«Барин вот-вот приедет», — говорит себе
добрая женщина.
И Нинит ждала с надеждой в душе.

Несмотря на уверенность в том, что потери при переводе неизбежны и носят глобальный характер, французский писатель делает все возможное, чтобы максимально точно воспроизвести исходный текст не только в плане содержания, но и по форме. Он сохраняет количество строф (5), правда, увеличив число строк в каждой (в оригинале строфа состоит из шести строк, а во французском варианте к пяти основным строкам присоединяется дополнительное обособленное двустишие); принципиально сохраняет рифму, правда, несколько меняя ее последовательность (некрасовское чередование *aabbaa* заменяется на *aabab+cc*). Оставив неизменным имя *Влас*, переводчик заменяет непонятное *Ненила*, к которому трудно подобрать французскую рифму, на *Нинит*, а *Наташа* — на *Натали*. В переводном тексте без какой-либо опоры на оригинал появляется топоним *Crimée* — *Крым* (судя по всему, отсылка к Крымской войне 1853–1856 гг.), куда отправляется отрядный в солдаты *toujik* (имя которого, Игнаша, в отличие от исходного текста, не упоминается). Перечень несовпадений можно было бы продолжить, но в поэтическом переводе они вполне оправданы.

Другой перевод, который нам удалось обнаружить в процессе проведенного исследования, оказался испанским вариантом, опубликованным в 1906 г. в мадридском литературном журнале *Revista contemporánea*⁸ в рубрике, озаглавленной «Переводы с арабского, персидского и русского» [14, р. 295–297]. Как и в предыдущих случаях, приведем первую строфу этого перевода:

Buscando al alcalde Blas
marcha la vieja Nenita;
para componer la choza
unas tablas solicita;
— respóndele: No las tengo,
y la vieja murmurando:
Juez será de nuestra causa,
de mi pretensión el amo.

В поисках алькальда Власа
ходит старая Ненита;
чтобы починить хижину,
просит она у него досок;
тот ей отвечает: У меня их нет,
и старушка бормочет:
— Пусть рассудит наше дело
и мои притязания барин.

Надо сказать, что личность автора этого перевода весьма примечательна. Это Антонио Бальбин де Ункера (1842–1919), писатель и журналист, доктор права и доктор филологии, университетский преподаватель, правительственный чиновник высокого ранга и при этом известный эрудит и выдающийся полиглот своего времени, владевший двенадцатью иностранными языками, среди которых был и русский. Анализ его перевода не оставляет сомнений в том, что он был сделан непосредственно с языка оригинала, хотя в то время это было скорее исключением, чем правилом. Кроме того, это комментированный перевод, свидетельствующий об образованности его автора. И хотя текст претерпевает неизбежные изменения и в ряде случаев содержит ошибочную интерпретацию, всякий раз, отклоняясь от первоисточника, Бальбин де Ункера старается дать необходимые комментарии, демонстрирующие хорошее знание русской действительности и стремление донести до читателя все нюансы далекой культуры. Так, неправомерно присваивая Власу титул алькальда, переводчик в сноске указывает, что в русском тексте это бурмистр, что соответствует немецкому бургомистру (*Bürgermeister*). Несмотря на ошибочную постановку знака равенства (известно, что в русской традиции немецкая лексема приобрела иное значение⁹), желание автора детально разобраться в смысловой структуре произведения, не ограничиваясь лишь верхним планом выражения, и стремление достичь глубокого уровня понимания культурно-языковых связей, очевидны. В третьей строфе *главный управитель, немец сердобольный* переводится уже как *mayordomo alemán*, в результате чего создается ложное представление о том, что это разные персонажи, однако при этом дается достаточно подробный комментарий, из которого читатель узнает, что управляющие в крупных русских усадьбах нередко были немецкого происхождения. Правда, это странным образом ставится в заслугу царю Петру II, который, якобы, таким образом старался упорядочить крестьянскую жизнь, но, думается, можно простить испанцу не вполне доскональное знание российской истории. В то же время краткое эссе о крепостном праве в качестве примечания к четвертой строфе с упоминанием «Мертвых душ» Гоголя свидетельствует о серьезной проработке вопроса.

Что касается формы стихотворения, то, хотя оно предвзвешено фразой о том, что в переводе сохранено оригинальное деление на строфы, количество строк и метрическая структура подверглись модификации в соответствии с особенностями испанского стихосложения. На смену некрасовским шестистишиям приходит строфическое разнообразие: в первой и второй строфах по восемь строк, в третьей и пятой — по двенадцать, а в четвертой — шестнадцать. Классическая рифмовка заменена на характерный для испанской поэзии принцип изо-силлабизма, или равнорядия (автор старается на протяжении всего текста выдерживать восьмисложный романсовый стих), хотя в качестве частного случая изредка возникает одиночная перекрестная рифма (так, *Ненила* заменена на *Nenita* и рифмуется с *solicita*).

Таким образом, анализ французского и испанского переводов некрасовского стихотворения, выполненных в различной стилистике и технике, не дает оснований полагать, что какой-либо из них мог послужить основой для создания галисийской версии, которая представляет собой оригинальное произведение, основанное на сугубо авторской интерпретации. Поскольку никаких иных переводов на известные Кабанильяс языки мы не обнаружили, остается предположить, что поэт работал со сделанным специально для него подстрочником, хотя не исключено, что интерес к стихотворению возник у него после прочтения одного из рассмотренных переводов.

Вместе с тем, проведенное исследование позволяет говорить о некотором всплеске интереса к творчеству Н. А. Некрасова в Испании первых десятилетий XX в., произошедшем на фоне оживления интереса к России и ее культуре, «русского бума» в западной культуре, связанного прежде всего с революционными событиями. Ни прежде, ни затем фигура и творчество русского поэта практически не привлекают внимания испанских литераторов и переводчиков. В библиографии Дж. Шанцера «Русская литература в испаноязычном мире», представляющей собой наиболее полный указатель переводов русских писателей на испанский язык, фигурирует лишь публикация в *Revista contemporánea*, о которой речь шла выше [15]. Вместе с тем, в «Очерках Испании» В. И. Немировича-Данченко мы находим любопытный факт, свидетельствующий о том, что в глазах испанского интеллектуала конца XIX в. Некрасов являлся отнюдь не менее достойным автором, чем Пушкин или Лермонтов. Оказавшись в доме известного испанского поэта Нуньеса де Арсе, Немирович обнаружил у него целую полку русских поэтов: Пушкина, Лермонтова, Фета, **Некрасова**, Майкова. Видя недоумение гостя, хозяин объяснил ему, что русского языка он не знает, но, когда ему попадаются соотечественники этих поэтов, он злоупотребляет их любезностью и просит перевести что-нибудь из этих книг [2, с. 21–22]. Трудно теперь сказать, было ли таким образом переведено хоть одно некрасовское стихотворение, но на сегодняшний момент можно констатировать, что Некрасов так и не обрел в Испании сколько-нибудь заметную известность.

Думается, немалую роль в этом сыграла плохая «переводимость» стихов Некрасова, поэтический голос которого является русским по преимуществу. Как отмечал Корней Чуковский, «Некрасов — национальнейший русский поэт, а некрасовская метрика есть в высшей степени национальная метрика...» [6, с. 24–25]. Подчеркнем также, что исторически русский литературный концентр в Испании формировался в условиях преимущественного влияния прозы, прежде всего романа и таких имен, как Толстой, Тургенев, Достоевский, поэзия же привлекала испанцев в гораздо меньшей степени. Неудачные переводы русских поэтов на испанский язык вполне могли служить иллюстрацией известному тезису М. де Вогюэ о том, что «русские поэты неперевоимы и никогда не смогут быть переведены на другие языки» [16, р. XI].

«Забятая деревня» привлекла галисийца Кабанильяс своей социальной проблематикой, но для переложения стихотворения он использовал привычный ему романсовый стих, преломив исходный текст сквозь собственное художественное видение и создав таким образом совсем иное произведение, лишь сюжетно воспроизводящее некрасовский оригинал. И пусть остается загадкой, какой именно источник использовал Рамон Кабанильяс для создания ставшего весьма популярным в Галисии произведения, но именно ему мы обязаны проникновением имени Некрасова в галисийское литературное сознание.

Рецепция русской культуры в различных областях Испании далеко не всегда была однородной. Представители галисийской литературы нередко проявляли особый, избирательный подход к выбору литературных канонов и референций. Романтическое увлечение Росалии фигурой Лермонтова и обращение Кабанильяс к социальной поэзии Некрасова, на первый взгляд, достаточно неожиданные на фоне всеобщего интереса к творчеству Пушкина, Гоголя и Тургенева, представляются в этом контексте вполне закономерными. В зеркале галисийской культуры русская литература обретает оригинальное, подчас необычное отражение, которое еще ждет подробного исследования.

¹ — ... ¿Sabes lo que se me ha ocurrido alguna vez?... Que en Rusia encontraría lo que busco.

— ¿Pues cómo?

— Aquellos hombres me agradan: primero, por las pieles en que se envuelven; segundo, porque son todavía más raros y extravagantes que los ingleses, y tercero, porque tengo entendido que es más abrasador el fuego que arde bajo la nieve que el que brilla y chisporrotea a la luz del sol. ¡Lérmontov me ha encantado!

— Bravas razones.

— ¿Qué?... ¿no crees que unos amores en el Cáucaso serían magníficos? [9, p. 71] (Перевод мой — Е.З.).

² Воображаемые географии (англ. Imagined geographies) — понятие, введённое Эдвардом Саидом, главным образом в его книге «Ориентализм» [4], означающее специфическое социальное восприятие пространства, порождённое текстами, изображениями и дискурсами. Термин воображаемые означает не «фиктивные» или «вымышленные», но «воспринимаемые» и осмысленные в рамках социального конструкционизма наряду с «Воображаемыми сообществами» Бенедикта Андерсона.

³ Как известно, М.Ю. Лермонтов родился в 1814 году, однако подобная ошибка встречается в некоторых первых европейских изданиях «Героя нашего времени».

⁴ — ¡Usted lo sabe!... Allí en la Rusia ha nacido un poeta cuyos cantos estaban en armonía con su semblante y con su corazón, podía compararse al ruiseñor que busca la noche para dejar oír sus gorjeos, y que sólo en las tinieblas sabe entonar el himno de sus amores. Él era sombra y luz, y al decir ¡no creo!, ¡no amo!, decía a la vez ¡amo y creo!, ¡quiero creer y amar...!

— ¡Ah!, basta, señora, la interrumpió el duque sin dejar de sonreír, adivino... usted delira como una pobre enferma, y si quisiese la loca fortuna que fuese yo la sombra de Lermontof...

La condesa lanzó un grito ahogado al oír este nombre, y el duque prosiguió:

— Si quisiese la loca fortuna que yo fuese la sombra de Lérmontof, le aconsejaría a usted, condesa, que antes de hablar con el mal espíritu de un hombre escéptico y muerto en desafío, se pusiese usted a bien con Dios.

— Lermontof no ha muerto, señor duque...

— ¿Quién lo ha dicho?

— No ha muerto... Usted lo sabe... ¡No me haga usted padecer más!

— Lérmontof nació el año 11.

— ¡Pero vive todavía! En fin, señor duque, acabemos. Necesito saber con certeza quién es usted, o seré yo quien realmente muera [9, p. 166].

⁵ Французский перевод «Героя нашего времени», осуществленный Алексеем Столыпиным, был опубликован в 1843 году.

⁶ Очевидно, что интерес к русской теме в этот период продиктован событиями Крымской войны 1853–1856 гг. Кстати, позднее Эмилия Пардо Басан использует именно вышеуказанное название романа в своей знаменитой книге *La Revolución y la novela en Rusia: «Tocante a Lermontof, ¿no es milagro que dejase algo en el género novelesco un hombre que murió a los veintiséis años? Pues dejó una especie de autobiografía sumamente interesante titulada Un héroe contemporáneo»* [13, p. 169].

⁷ По мнению академика Шесуса Алонсо Монтеро, эта книга является самым цельным сборником гражданской поэзии в галисийской литературе и одновременно социальным и политическим манифестом, пафос которого проистекает из идеологии движения за освобождение крестьян [7, p. 4].

⁸ Следует отметить важную роль, которую этот журнал сыграл в популяризации русской литературы в Испании. Именно в нем, начиная с 70-х годов XIX в., публикуются рассказы Тургенева, отрывки из произведений Достоевского, Гоголя, Толстого.

⁹ Толковый словарь русского языка под редакцией Ушанова даёт следующее толкование слову бурмистр: бурмистр, муж. (от нем. *Burgermeister* — бургомистр) (ист.) — доверенный от помещика староста над крестьянами (при крепостном праве).

Список литературы:

1. Зернова Е. С. О романской судьбе одного некрасовского стихотворения // Древняя и Новая Романия. 2016. Т. 17. С. 297–306.
2. Немирович-Данченко В. И. Очерки Испании. Из путевых воспоминаний. Т. 2. М.: Издание Елизаветы Гербек, 1888. 484 с.
3. Оболенская Ю. Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. М.: Высшая школа, 2006. 336 с.
4. Саид Э. В. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб: Русский мир, 2006. 636 с.
5. Соколова Л., Гусман Тирадо Р. Рецепция творчества Лермонтова в Испании // Cuadernos de Rusística Española. 2014. No. 10. P. 89–94.
6. Чуковский К. И. Некрасов как художник. Петроград: Эпоха, 1922. 77 с.
7. Cabanillas R. Da terra asoballada. Edición, prólogo e notas de X. Alonso Montero. Madrid: Akal, 1976. 104 p.
8. Cabo F. Entre Lérmontov e o gótico de fin de século: as dúas novelas últimas de Rosalía // Rosalía de Castro no século XXI. Una nova ollada. / R. Álvarez, A. Angueira, M. do Cebreiro Rábade y D. Vilavedra (coords.). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2015. P. 603–620.
9. Castro R. de. Obras completas. Vol. 2. Madrid: Turner, 1993. 759 p.
10. Dumas A. En Russie: impressions de voyage. Montréal: Éditions le Joyeux Roger, 2007. 872 p.
11. Fernandez del Riego F. Historia da literatura. Vigo: Galaxia, 1984. 562 p.
12. Lissorgues Y. La novela rusa en España (1886–1910) // Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbk201> (дата обращения: 20.03. 2018).
13. Pardo Bazan E. La revolución y la novela en Rusia. Madrid: Publicaciones Españolas, 1961. 281 p.

14. *Revista Contemporánea*. Madrid, 1906, t. 132 (669).
15. Schanzer G. O. *Russian Literature in the Hispanic World: A Bibliography*. Toronto: Buffalo, 1972. 312 p.
16. Vogüé E. M. de. *Le roman russe*. Paris: Plon, 1886. 351 p.

References:

- Cabanillas R. *Da terra asoballada. Edición, prólogo e notas de X. Alonso Montero*. Madrid, Akal Publ., 1976. 104 p. (in Spanish)
- Cabo F. Entre Lermontov e o gótico de fin de século: as dúas novelas últimas de Rosalía. *Rosalía de Castro no século XXI. Una nova ollada*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega Publ., 2015, pp. 603–620. (in Spanish)
- Castro, Rosalía de. *Obras completas. Vol. 2*. Madrid, Turner Publ., 1993. 759 p. (in Spanish)
- Chukovskii K. I. *Nekrasov kak khudozhnik (Nekrasov as an Artist)*. Petrograd, Epokha Publ., 1922. 77 p. (in Russian)
- Dumas A. *En Russie: impressions de voyage*. Montréal, Éditions le Joyeux Roger Publ., 2007. 872 p. (in French)
- Fernandez del Riego F. *Historia da literatura*. Vigo, Galaxia Publ., 1984. 562 p. (in Spanish)
- Lissorgues Y. La novela rusa en España (1886–1910). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Available at: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbk201> (accessed: 20.03.2018). (in Spanish)
- Nemirovich-Danchenko V. I. *Ocherki Ispanii. Iz putevykh vospominanii (Essays on Spain. Travel Writing)*. Moscow, Izdanie Elizavety Gerbek Publ., 1888. 484 p. (in Russian)
- Obolenskaia Iu. L. *Khudozhestvennyi perevod i mezhkul'turnaia kommunikatsiia (Literary Translation and Intercultural Communication)*. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 2006. 336 p. (in Russian)
- Pardo Bazan E. *La revolución y la novela en Rusia*. Madrid, Publicaciones Españolas Publ., 1961. 281 p. (in Spanish)
- Revista Contemporánea*. Madrid, 1906, t. 132 (669). (in Spanish)
- Said E. V. *Orientalizm. Zapadnye kontseptsii Vostoka (Orientalism. Western Conceptions of the East)*. Saint Petersburg, Russkii mir Publ., 2006. 636 p. (in Russian)
- Schanzer G.O. *Russian Literature in the Hispanic World: A Bibliography*. Toronto, Buffalo Publ., 1972. 312 p.
- Sokolova L; Gusman Tirado R. Retseptsiiia tvorchestva Lermontova v Ispanii (Reception of the Lermontov's Oeuvre in Spain). *Cuadernos de Rusística Española*, 2014, no.10, pp. 89–94. (in Russian)
- Zernova E. S. O romanskoi sud'be odnogo nekrasovskogo stikhotvoreniia (On the Romance Fate of a Poem by Nekrasov). *Drevniaia i Novaia Romaniia (Ancient and New Romania)*, 2016, vol. 17, pp. 297–306. (in Russian)

УДК 811.134.2

Мед Наталья Григорьевна, доктор филологических наук, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9.199034. natalia_med@mail.ru

Med, Natalia Grigorievna, Full Doctor of Philology (Linguistics), professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. natalia_med@mail.ru

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИСПАНСКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ

LINGUO-CULTURAL POTENTIAL OF SPANISH PHRASEOLOGICAL UNITS

Аннотация. Статья посвящена исследованию испанских фразеологизмов в лингвокультурологическом ракурсе, изучающем язык в культурологической и антропологической перспективах. При исследовании национально-культурной специфики фразеологического состава языка основное внимание уделяется образному основанию фразеологизма, обычно представленному метафорами, принадлежащими к различным кодам культуры. Культурологическая составляющая, отражающая национально-культурное своеобразие фразеологизмов, включает в себя элементы материальной и духовной культуры, присущие тому или иному этносу, донаучные знания о мире, национальные символы, отсылки к прецедентным феноменам и пр. В статье рассматриваются испанские фразеологизмы, формирующие национальную языковую картину мира, и относящиеся к антропному, соматическому, гастрономическому, музыкальному кодам культуры, а также фразеологизмы, источником которых являются испанские прецедентные имена и тексты. Исследованные фразеологизмы также являются форматорами разнообразных оценочных значений, включая общие и частные оценки, что позволяет выявить ценностные приоритеты испанского языкового сознания.

Ключевые слова: испанский язык; лингвокультурология; фразеология; национально-культурная специфика; культурный код; прецедентные феномены; оценочное значение.

Abstract. The study examined Spanish phraseological units in the context of cultural linguistics. The latter analyses language from the perspective of cultural studies and anthropology. While studying national and cultural specificity of the phrasicon, the main focus is on the image base of a phraseological unit. Metaphors belonging to different cultural codes usually represent this base. Reflecting national and cultural uniqueness of the phraseological unit, the cultural component includes elements of material and spiritual culture, which are inherent to a particular ethnicity, pre-scientific knowledge about the world, national symbols, references to the precedent phenomena, etc. Spanish phraseological units, which formed national worldview and belonged to the anthropic, somatic, gastronomic, musical codes of culture, and the phraseological units based on Spanish precedent names and texts were in focus of the current study. The analyzed phraseological units are also the formators of different evaluating meanings including general and particular evaluations, which help to expose evaluation priorities of Spanish linguistic consciousness.

Keywords: Spanish language; cultural linguistics; phraseology; national and cultural specificity; cultural code, precedent phenomena; evaluating meaning.

Язык следует рассматривать как вербальный код культуры, как ее творца, поскольку материальная и духовная культура находят свое выражение именно в языке [12, с.15–26]. В термин «культура» Э. Сепир вкладывал 3 смысла: 1. Культура понимается как своего рода продукт материальной или духовной деятельности человека, закрепленный традициями и временем. 2. Культура подразумевает определенный свод правил поведения в обществе, обусловленный его ценностными ориентирами. 3. Культура понимается как цивилизация, отражающая как общечеловеческие знания, установки, взгляды на жизнь, так и сугубо национальную специфику [17, с. 23–24; 466–470]. Именно это определение культуры и является основным для лингвокультурологического фокуса нашего исследования.

Лингвокультурологический подход к изучению фразеологизмов «базируется на постулате об интеракции культуры и языка как двух разных семиотических систем, в результате которой осуществляется формирование культурно обусловленной фразеологической подсистемы естественного языка, в которой любой фразеологизм обретает статус знака “языка культуры”» [2, с. 8]. В. А. Маслова писала, что «природа значения фразеологизмов тесно связана с культурными коннотациями,

фоновыми знаниями носителя языка, с практическим опытом личности, с культурно-историческими традициями народа, говорящего на данном языке. Фразеологизмы прямо (в денотате) или опосредованно (через соотношенность ассоциативно-образного основания с эталонами, символами, стереотипами национальной культуры) несут в себе культурную информацию о мире, социуме. Поэтому фразеологизмы — своего рода «кладезь премудрости» народа, сохраняющая и воспроизводящая менталитет народа и его культуру» [4, с. 278]. Фразеология, по замечанию В. Н. Телия, является «наиболее культуросоносным составом языка, служащим своего рода транслятором культуры» [11, с. 11]. Именно В. Н. Телия были разработаны основные понятия лингвокультурологии, к которым она относит понятия «культура», «текст культуры», «тезаурус культуры», «код культуры», «символярий культуры», «культурная коннотация», «культурно-языковая компетенция», и т.д. [10, с. 13–24].

В данной статье мы остановимся на фразеологизмах испанского языка, обладающих ярко выраженной национально-культурной спецификой. Как отмечала В. Н. Телия, основным способом воплощения национально-культурной специфики фразеологизмов является образное основание, которое может

включать культурно маркированные реалии, а основным способом указания на данную специфику — «интерпретация образного основания в знаковом культурно-национальном «пространстве» данного языкового сообщества. Такого рода интерпретация и составляет содержание культурно-национальной коннотации» [9, с. 215]. Остановимся на некоторых типах национально и культурно обусловленных фразеологизмов испанского языка.

1. ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ, СООТНОСЯЩИЕСЯ С ИСПАНСКИМИ ПРЕЦЕДЕНТНЫМИ ТЕКСТАМИ

Фразеологизм **“Tanto monta”** («все едино, что одно, что другое») является частью девиза Католических Королей Изабеллы и Фердинанда **“Tanto monta, monta tanto”**, означавшего единение корон Кастилии и Арагона: *Si no tienes coñac, échale un chorrito de güisquí, que tanto monta* [13, p.741–742]. «Если у тебя нет коньяка, налей ему немного виски, не все ли равно». Знаменитая фраза из IX главы 2-ой части романа М. Сервантеса **«Дон Кихот» “Con la iglesia hemos dado, Sancho”** (Мы наткнулись на церковь, Санчо) несколько в видоизмененном виде **“Con la iglesia hemos topado”** используется обычно в тех случаях, когда существует церковный запрет на тот или иной вид деятельности, хотя в самом романе данная фраза воспринимается буквально, поскольку в поисках дворца Дульсинеи Дон Кихот и Санчо действительно наткнулись на здание церкви. Источником происхождения речевой формулы **“Todos a una, como los de Fuenteovejuna”** (букв. «все как один, как те из Фуэнтеовехуна») является текст одноименной драмы Лопе де Вега (1614), в котором воспевается подвиг жителей деревушки Фуэнтеовехуна, единодушно восставших против жестокого командора. Фразеологизм **“Las bodas de Camacho”** (букв. свадьба Камачо) используется для выражения положительной оценки, характеризующей любое событие, празднество, выделяющееся роскошью, размахом, обилием вкусной еды. Происхождение этого фразеологизма связано с XX–XXI главами второй части **«Дон Кихота»**, где повествуется о несостоявшейся свадьбе Китерии с богачом Камачо и о свадебной трапезе, которая могла бы насытить целое войско: *“Para celebrar la buena marcha de la empresa, el jefe nos ha invitado a una comilona espléndida. Parecían las bodas de Camacho”* [13, p. 429–430]. «Чтобы отметить успехи предприятия, шеф пригласил нас на роскошный банкет. Прямо как на Маланьину свадьбу».

2. ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ, ВКЛЮЧАЮЩИЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ИМЕНА

Среди вербальных прецедентных имен можно выделить прежде всего Дон Кихота, главного героя бессмертного романа М. Сервантеса **«Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский»**, имя которого используется во фразеологическом компаративе, характеризующем наивного, благородного идеалиста: **“portarse como un quijote”** (букв. «вести себя как Дон Кихот»). С другой стороны, большой объем романа и сложность восприятия самого текста послужили созданию отрицательной этической оценки «нудный, скучный»: **“ser más pesado que el Quijote”** (букв. «быть более тяжелым, чем Дон Кихот»). Даже имя Росинанта, клячи Дон Кихота, задействуется в испанских сравнениях со значением отрицательной эстетической оценки «чрезвычайно худой человек»: **“ser más flaco que el caballo de Don Quijote”** (букв. «быть более тощим, чем лошадь Дон Кихота»). Как отмечает Ю. А. Рылов, имя оруженосца Дон Кихота, Санчо Пансы, используется преимущественно со значением «практичный человек, без идеалов» (**“como Sancho Panza”**), а также при характеристике толстого человека [6, с. 82]. Эталонном храбрости для испанцев, и следовательно, источником положительной этической оценки является имя собственное национального героя Испании,

одного из самых выдающихся деятелей Реконксты, Родриго Диас де Вивара, по прозвищу Сид, воспетого в поэме **«Песнь о моем Сиде»** (XII в.): **“ser más valiente que el Cid”** (букв. «быть храбрее, чем Сид»). Имя Ласарильо, бродяги и оборванца, главного героя знаменитого анонимного плутовского романа XVI в. **«Жизнь Ласарильо с Тормеса»**: его невзгоды и злключения стало использоваться в качестве образа-эталона отрицательной эстетической оценки «грязный человек»: **“tener más mierda que los pies del Lazarillo”** (букв. «иметь больше дерьма, чем ноги Ласарильо»).

Имя главного героя одноименной комедии испанского драматурга Агустина Морето (1618–1669) **«el lindo don Diego»** (букв. красавчик дон Диего) используется для отрицательной характеристики тщеславного, влюбленного в себя мужчины, слишком много времени уделяющего своей внешности: *“¡Por ahí va el lindo don Diego, todo compuesto y creyéndose que todo el mundo se da la vuelta para mirarlo por lo guapo que es”* [13, p. 264]. «Вот идет наш красавчик, просто вылитый дон Диего, разодетый и воображающий, что все на него оглядываются, любуются его красотой».

3. ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ, ВКЛЮЧАЮЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ НАРОДНОЙ МИФОЛОГИИ, ПОВЕРИЙ, ПРИМЕТ, ДОНАУЧНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ЧЕЛОВЕКЕ И ОКРУЖАЮЩЕМ ЕГО МИРЕ

Вспыльчивый, раздражительный человек уподобляется легендарному чудовищу в виде дракона, предположительно из Галисии или Леона, связанному со временами языческих культов **“Fiera Corrupia”** (букв. зверь Коррупия): *“Ten cuidado con Juan, porque cuando se enfada se pone hecho una fiera corrupia y no se sabe cómo va a reaccionar”* [13, p. 342]. «Остерегайся Хуана, потому что когда он сердится, то становится свирепым, как зверь, и никто не знает, как он дальше будет реагировать». Среди персонажей испанской мифологии можно отметить домового Мартинико. Так, в Кастилии этот домовый живет в некоторых домах, хулиганит, шумит, прячет вещи членов семьи, но всегда помогает им в решении трудных жизненных вопросов. В Арагоне, когда детей укладывают спать, призывают Мартинико, отвечающего за сновидения: **“Ya viene Martinico”** («вот идет Мартинико») [8, с.180].

Печень и почки во многих культурах считались символом жизненных сил и храбрости [18, p.188]. Данное символическое значение нашло свое отражение в испанских фразеологизмах **“ser de/ tener (muchos) hígados/riñones”** (букв. **«иметь/много печени/почек»**) *“¡Qué tíos! —piensa,—¡hay que tener muchos riñones!”* [14, p.50]. «Вот это мужики! — думает он, — нужно быть очень храбрым!». Представления средневековой медицины о том, что черная желчь, находящаяся в печени и селезенке, является источником меланхолии и злости отражаются во фразеологизме, характеризующем злого человека: **“tener malos hígados”** (букв. «иметь плохую печень»).

4. НАЦИОНАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ СИМВОЛЫ

Важным элементом испанской культуры, и, следовательно, культурной доминантой можно считать корриду, связанную с риском, азартом и смертью. В ней, по словам Ф. Гарсиа Лорки, заключается глубинный смысл испанской философии: «Любой ребенок знает, что Франция похожа на кофейник, а Италия — на сапог, что Индия слоновьим хоботом легко трогает Цейлон, что Швеция и Норвегия — две кудлатые собачки в ледяном море, а Исландия — цветок розы на щеке глобуса. И если не дети, неспособные это представить, то мы, взрослые, знаем, поскольку нам объяснили, что Испания похожа на растянутую шкуру быка. Не на анаконду как Чили, а на шкуру животного, и

животного священного. Эта причуда географического символа отражает самое глубинное, яркое и цельное в испанском характере» [1, с. 93].

Термины тавромахии как культурной доминанты могут выражать оценочные смыслы, например, использоваться в интеллектуальной оценке: **“tener más sentido que un toro”** (букв. «иметь больше разума, чем бык»). Только хитрый и осторожный бык может победить врага, поэтому умный и предусмотрительный человек уподобляется быку. Фразеологизм **“desecho de tiente”** («отбракованный бык, не годящийся для корриды») служит для выражения отрицательной этической оценки, обозначая никчемного, бесполезного человека, сурово порицаемого в испанском менталитете. Из языка тавромахии пришли такие фразеологизмы как **“el primer espada”** (букв. первый матадор, перен. важная персона), **“no hay quinto malo”** (букв. «пятый плохим не бывает»), означающий, что любое событие, связанное с числом 5, будет хорошим, поскольку в корриде обычно наиболее зрелищным считается бой с предпоследним, пятым быком, чтобы долго сохранять внимание публики [13, p. 515]. Широко употребительна метафора **“torero”** (тореро) с семантическим компонентом «качественно, профессионально делающий свое дело», характеризующая ярких, талантливых, мужественных людей, одновременно являясь комплиментом привлекательным мужчинам. Ритуальная фраза тореро **“Dejadme solo”** (букв. «Оставьте меня одного»), начинающего последнюю, самую опасную терцию корриды (tercio de muerte), используется в тех случаях, когда человек смело решается на действие, связанное с риском и опасностью, и действует в одиночку. Фразеологизм положительной этической оценки **“vergüenza taurina”** («совесть тореро») характеризует человека, которому свойственны отвага, честь, чувство собственного достоинства. Это высший моральный и эстетический кодекс настоящего испанца [15, p. 68].

Музыкальный код испанской культуры связан прежде всего с фламенко и хотой, считающимися культурными символами Испании. Фразеологизм **“ponerse flamenco”** («быть высокомерным, важничать»), по одной из версий, ведет свое происхождение от особых горделивых поз и движений танцоров. Петенера, песня в стиле фламенко, характеризуется романтической возвышенностью, поэтому фразеологизм **“salir por peteneras”** (букв. «выступать петенерами») означает витиеватую манеру вести разговор и приукрашать его излишними деталями: **“Cuéntame la verdad y no me salgas por peteneras, como haces siempre”** [13, p. 642]. «Скажи мне всю правду и не ходи вокруг да около, как всегда». Представления о жизнерадостном арагонском танце хотя отражаются во фразеологизме эмоциональной оценки **“tener el cuerpo de jota”** (букв. «иметь фигуру хоты»), характеризуя веселого, желающего повеселиться человека.

5. ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ, ВКЛЮЧАЮЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Фразеологизмы с гастрономическим компонентом являются одним из важных фрагментов испанской языковой картины мира, характеризуют человека и окружающий его мир с позиции национального мировидения [5].

Среди закусок национальной испанской кухни главным деликатесом считается хамон (сыровяленый свиной окорок), представленный в зависимости от способа приготовления и породы свиней двумя разновидностями: **jamón serrano** (хамон серрано, букв. «горный хамон») и **jamón ibérico/pata negra** (букв. «иберийский хамон/черная нога»). Испанское языковое сознание выделяет в данном гастрономическом образе как положительные, так и отрицательные характеристики. Так, превосходные вкусовые качества хамона, создающие положительную гедонистическую оценку, стимулируют появление

общей положительной оценки во фразеологизме **“pasarlo jamón”** (букв. «провести время подобно хамону», перен. «отлично провести время»): **“Hoy estuvimos toda la tarde en la cervecería bailando y lo pasamos jamón”** [19, p. 140]. «Сегодня мы весь вечер танцевали в пивном баре и отлично провели время».

Фразеологизмы **“estar jamón”** (букв. «быть хамоном») и **“jamón serrano”** (букв. «горный хамон») формируют положительную эстетическую оценку: **“¡Rebonita, jamón serrano!”** [16, p. 162]. «Красавица, настоящая красавица!» (букв. «горный хамон»). Ассоциации с внешним видом свисающего с потолка окорока во фразеологизме **“estar más colgado que un jamón”** (букв. «быть более подвешенным, чем хамон») приводят к формированию отрицательной эмоциональной оценки «вялый, рассеянный, понурый, бессильный». Восклицательный фразеологизм **“¡Y un jamón! (con chorreras)!”** (букв. «И хамон! (с жабо!)», перен. «Дудки! Еще чего!») обычно используется в диалогических единствах для выражения иронического отрицания, а также по отношению к чрезмерным просьбам собеседника, приблизительно как в русском «а может, еще шнурки погладить?!» Использование в подобных контекстах лексемы «хамон» представляется вполне оправданным, поскольку он является достаточно дорогим деликатесным продуктом, а его дополнительное украшение в виде кружевного жабо усиливает абсурдность и неуместность просьбы: **“¿Que fue Carlos el que lo dijo?! Y un jamón! Fue Javier, que estaba yo delante”** [13, p. 823]. «Что, разве это сказал Карлос? Еще чего! (букв. «И хамон!») Это сказал Хавьер, я же сидел впереди»; **“¿Que te preste el coche para el fin de semana? ...Sí, hombre...! Y un jamón!”** [13, p. 823]. «Ты хочешь, чтобы я одолжил тебе машину на выходные?... Ну да, дружище...! Может, еще шнурки погладить?!» (букв. «И хамон!»).

Испанская тортилья (разновидность омлета с картофелем, похожая на запеканку) также относится к наиболее распространенным национальным испанским закускам, хотя может также подаваться и в качестве основного блюда. Во фразеологизмах с данной лексической единицей испанское языковое сознание вычленяет прежде всего внешний вид данного блюда и особенности его приготовления. Так, например, в основе фразеологизма **“hacer(se) una tortilla”** (букв. «сделаться тортильей», перен. «расшибиться, разбиться») заложено сходство с разваливающейся на куски тортильей из-за неумелых действий хозяйки: **“Ten cuidado, porque si resbalas y te caes al abismo, te haces tortilla”** [19, p. 274]. «Будь осторожен, если поскользнешься и упадешь в пропасть, разобьешься (букв. «сделаешься тортильей»)». Резкая перемена мнения или изменение положения дел ассоциируются с процессом переворачивания тортильи на сковороде с тем, чтобы она пропеклась с обеих сторон, что находит свое отражение во фразеологизме **“dar(le) la vuelta a la tortilla”** (букв. «перевернуть тортилью», перен. «полностью изменить мнение, ситуацию»): **“Tú has dicho que nos invitabas a cenar a todos, no quieras ahora dar la vuelta a la tortilla diciendo que lo has dicho de broma...”** [13, p. 174]. «Ты говорил, что приглашаешь всех нас на ужин, не означает ли это, что ты дал задний ход (букв. «перевернул тортилью») и просто пошутил?». Одним из самых знаменитых традиционных блюд иберийской кухни является паэльля, основное блюдо из риса с добавлением рыбы (мяса, курицы), морепродуктов, зелени и различных специй. Во фразеологии испанского языка это вкусное блюдо служит источником формирования отрицательной эстетической оценки «прыщавый человек» и представлено фразеологизмом **“tener más granos que una paella”** (букв. «иметь зерен больше, чем в паэльле»), **“ser una paella de granos”** (букв. «быть паэльлей с зернами»).

Элементы материальной культуры могут отражаться и в названиях городов (астионимов). Так, фразеологический компаратив **“estar más harto que Tarragona de pescado”** (букв. быть более пресыщенным, чем Таррагона рыбой) выражает эмоциональную оценку, характеризующую состояние усталости,

пресыщенности чем-либо. Данное значение связано с тем, что Таррагона, второй по величине город провинции Каталонии, является крупным портом на Средиземном море и славится средиземноморской кухней и обилием рыбных ресторанов.

6. НАИМЕНОВАНИЯ ЧЕЛОВЕКА И АНТРОПНЫЙ КОД КУЛЬТУРЫ

Сравнение **“ser más chulo que los de Bilbao”** (букв. «быть более гордым, чем жители Бильбао», перен. «быть очень гордым») основано на представлениях о басках, как об очень гордом и свободолюбивом народе.

Свойственная галисийцам уклончивость, отражается в поговорке **“Si te encuentras a un gallego por la escalera nunca sabes si sube o baja”** (букв. «Если ты увидишь галисийца на лестнице, ты никогда не узнаешь, поднимается он или спускается»); **“Como soy gallego ni pago ni niego”** («Так как я галисиец, то я не плачу, но и не отказываюсь»). В текстах художественной литературы часто обыгрывается эта черта галисийцев. Например: **“—¿Dónde le dejó usted? — ¿Dónde le han encontrado? — Usted ejerce de gallego, pero yo también lo soy [20, p. 33]. «А где вы его оставили? — А вы где его нашли? — Вы похожи на галисийца, но я-то как раз галисиец».**

Каталанцам приписывается чрезмерная бережливость, которая фиксируется в номинации этической оценки **“ser catalán”** («быть жадным»): **“— Oye, que con esta ronda me he**

quedado pelado. — Tranquilo, Roberto, que luego pagamos todos unas rondas. — No, si lo decía porque contribuirais, porque no me... — Roberto, no seas **catalán**, tronco”[17, p.109]. «Слушай, с этой пьянкой я остался на бобах. — Спокойно, Роберто, потом мы тоже заплатим. — Да нет, я говорю это, чтобы вы тоже раскошались, потому что мне не... — Роберто, старик, не будь жадиной» (букв. «каталанцем»).

Фразеологизм **“Mandar más que Franco”** (букв. «приказывать больше, чем Франко») характеризует властных руководителей, а негативные представления о бывшем председателе правительства Испании Фелипе Гонсалесе (1982–1996), обладателе пухлых губ, отражаются во фразеологизме **“tener más morro que Felipe González”** (букв. «иметь губы больше, чем у Фелипе Гонсалеса», перен. «быть бессовестным»).

Как можно заметить, в приведенных в статье примерах наблюдаются различные метафоры, принадлежащие к определенным кодам культуры (антропный, зооморфный, гастрономический, музыкальный). Согласно В. В. Красных, «код культуры может быть определен как “сетка”, которую культура “набрасывает” на окружающий мир, членит, категоризирует, структурирует и оценивает его» [3, с. 5–6]. Являясь по своей сути универсальными, коды культуры находят свое воплощение во фразеологизмах, маркированных национально-культурной спецификой, формируя национальную языковую картину мира.

Список литературы:

1. Гарсиа Лорка Ф. Выступление по аргентинскому радио // Иностранная литература. 1998. № 6. С. 93–95.
2. Зыкова И. В. Концептосфера культуры и фразеология: теория и методы лингвокультурологического изучения. М.: ЛЕНАНД, 2015. 380 с.
3. Красных В. В. Коды и эталоны культуры (приглашение к разговору) // Язык, сознание, коммуникация. Сб. статей. М.: МАКС Пресс, 2001. С. 5–19.
4. Маслова В. А. Homo lingualis в культуре. М.: Гнозис, 2007. 320 с.
5. Мед Н. Г. Национально-культурная специфика испанских фразеологизмов с гастрономическим компонентом // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей. Вып. 50. М.: МАКС Пресс, 2014. С. 216–222.
6. Рылов Ю.А. Очерки испанской антропонимии. Воронеж: Воронежский государственный университет, 1997. 91 с.
7. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М.: Прогресс, 1993. 654 с.
8. Сингаевская А. В. Национально-культурное своеобразие испанских фразеологизмов с компонентом-антропонимом // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 4 (34). Ч. II. С. 178–184.
9. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 288 с.
10. Телия В. Н. Первоочередные задачи и методологические проблемы // Фразеология в контексте культуры. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 13–24.
11. Телия В. Н. От редактора // Культурные слои во фразеологизмах и в дискурсивных практиках. М.: Языки славянской культуры, 2004. С.9–15.
12. Толстой Н. И. Язык и народная культура // Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 15–26.
13. Buitrago Jiménez A. Diccionario de dichos y frases hechas. Madrid: Espasa, 2004. 1038 p.
14. Cela C. J. La colmena. Madrid: Alianza Editorial, 1992. 330 p.
15. Dios Luque Durán J., Manjón Pozas F. J. Fraseología, metáfora y lenguaje taurino // Léxico y fraseología. Granada: Método Ediciones, 1998. P. 42–70.
16. López García A., Morant R. Gramática femenina. Madrid: Cátedra, 1995. 263 p.
17. Mañas J. A. Historias del Cronen. Barcelona: Ed. Destino Clásicos Contemporáneos Comentados, 1998. 239 p.
18. Rioduero Diccionario. Símbolos. Madrid: Ediciones Rioduero, 1983. 231 p.
19. Varela F., Kubarth H. Diccionario fraseológico del español moderno. Madrid: Gredos, 1994. 294 p.
20. Vázquez Montalbán M. Asesinato en Prado del Rey y otras historias. Barcelona: el Periódico, 1993. 95 p.

References:

- Buitrago Jiménez A. *Diccionario de dichos y frases hechas*. Madrid, Espasa Publ., 2004. 1038 p. (in Spanish)
- Cela C. J. *La colmena*. Madrid, Alianza Publ., 1992. 330 p. (in Spanish)
- Dios Luque Durán J.; Manjón Pozas F. J. *Fraseología, metáfora y lenguaje taurino. Léxico y fraseología*. Granada, Método Publ., 1998, pp. 42–70. (in Spanish)
- García Lorca F. *Vistuplenie po argentinskomu radio (Speech on the Argentinian Radio). Inostrannaia literatura (Foreign Literature)*, 1998, no. 6, pp. 93–95. (in Russian)
- Krasnikh V. V. *Kodi i etaloni kulturi (priglasenie k razgovoru) (Codes and Standards of culture (An Invitation to Talk). Yazik, soznanie, kommunikatsia (Language, Consciousness, Communication)*. Moscow, MAKS Press Publ., 2001, pp. 5–19. (in Russian)

- López García A.; Morant R. *Gramática femenina*. Madrid, Cátedra Publ., 1995. 263 p. (in Spanish)
- Mañas J. A. *Historias del Cronen*. Barcelona, Destino Clásicos Publ., 1998. 239 p. (in Spanish)
- Maslova V. A. *Homo lingualis v culture (Homo Lingualis in Culture)*. Moscow, Gnosis Publ., 2007. 320 p. (in Russian)
- Med N. G. Natsionalno-kulturnaya spetsifika ispanskikh frazeologizmov s gastronomitseskim komponentom (National-cultural Specificity of Spanish Phraseologisms with the Gastronomic Component). *Yazik, soznanie, kommunikatsia (Language, Consciousness, Communication)*. Vol. 50. Moscow, MAKS Press Publ., 2014, pp. 216–222. (in Russian)
- Rioduero *Diccionario. Símbolos*. Madrid, Rioduero Publ., 1983. 251 p. (in Spanish)
- Rylov Yu. A. *Otserki ispanskoy antroponomii (Essays on Spanish Anthroponymy)*. Voronezh: Voronezh State University Publ., 1997. 91 p. (in Russian)
- Sapir E. *Izbrannie trudi po iazikoznaniuu i kulturologii (Selected Writings in Language and Cultural Linguistics)*. Moscow, Progress Publ., 1993. 654 p. (in Russian)
- Singaevskaya A.V. Natsionalno-kulturnoe svoeobrazie ispanskikh frazeologizmov s komponentom-antroponomom (National-cultural Identity of the Spanish Phraseological Units with Component-anthroponym). *Filologitseskie nauki. Voprosi teorii i praktiki (Philological sciences. Questions of Theory and Practice)*, 2014, no. 4 (34), P. 2, pp. 178–184. (in Russian)
- Teliia V. N. Ot redaktora (From the Editor). *Kulturnie sloi vo frazeologizmakh i v diskursivnikh praktikakh (Cultural Strata in Phraseological Theories and Discursive Practices)*. Moscow, Languages of Russian culture Publ., 2004, pp. 9–15. (in Russian)
- Teliia V. N. Pervootserednie zadatsi i metodologitseskie problemi (Priorities and Methodological Problems). *Frazeologia v kontekste kulturi (Phraseology in the Context of Culture)*. Moscow, Languages of Russian culture Publ., 1999, pp. 13–24. (in Russian)
- Teliia V. N. *Russkaya frazeologia. Semantitseskii, pragmatitseskii i lingvokulturologitseskii aspekti (Russian Phraseology. Semantic, Pragmatic and Linguocultural Aspects)*. Moscow, Languages of Russian Culture Publ., 1996. 288 p. (in Russian)
- Tolstoi N. I. Yazik i narodnaia kultura (Language and Folk culture). *Otserki po slavianskoi mifologii i etnolingvistike (Essays on Slavic mythology and Ethnolinguistics)*. Moscow, Indrik Publ., 1995, pp.15–26. (in Russian)
- Varela F.; Kubarth H. *Diccionario fraseológico del español moderno*. Madrid, Gredos Publ., 1994. 294 p. (in Spanish)
- Vázquez Montalbán M. *Asesinato en Prado del Rey y otras historias*. Barcelona, el Periódico Publ., 1993. 95 p. (in Spanish)
- Zykova I. V. *Kontseptosfera kultury i frazeologiya: teoriia i metody lingvokulturologitsekogo izutseniya (The Concept of Culture and Phraseology: Theory and Methods of Linguocultural Studies)*. Moscow, LENAND Publ., 2015. 380 p. (in Russian)

УДК 811.134.2

Кондратьева Александра Михайловна, ассистент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. sa213sha@gmail.com

Kondrateva, Alexandra Mikhailovna, assistant professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. sa213sha@gmail.com

ОТРАЖЕНИЕ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ИСПАНСКИХ ПАРЕМИЯХ

REFLEXION OF THE CULTURE OF HUMOUR IN SPANISH PAREMIAS

Аннотация. Смеховая культура утверждает общечеловеческие ценности, в здоровом смехе сублимируется положительная энергетика. Смех можно назвать одной из глубинных мировоззренческих установок личности. В данном исследовании мы предлагаем рассмотреть достаточно редкие шуточные испанские паремии — веллеризмы и диалогизмы — и определить, к какому виду комизма возможно их отнести. Испанские диалогизмы и веллеризмы или же шуточные паремии, как их определяет известный испанский паремиолог Х. Севилья Муньос, уже не раз привлекали внимание лингвистов, но, по мнению другой испанской исследовательницы, П. Ореро Клаверо, они лишь мельком упоминают данные паремиологические единицы и недостаточно подробно описывают их структурные и семантические особенности. Принимая во внимание определение веллеризмов испанского лексиколога Х. Касареса, как «забавных диалогизмов», в данном исследовании мы классифицировали веллеризмы как их подгруппу и определили, что структурная вариативность диалогизмов значительно разнообразнее веллеризмов. Опираясь на классификацию речевых ситуаций в данных испанских паремиях, предложенную Н. Г. Мед, и на теорию речевых актов, основы которой были заложены английским философом Дж. Остином, и рассмотрев более 70 сходных по структуре паремиологических единиц, мы выявили ряд речевых ситуаций их употребления, выделили основные способы достижения комического эффекта, а также определили, что основной функцией данных паремий является не морализаторская, что более свойственно паремиям в целом, а развлекательная функция. Рассматривая испанские диалогизмы и веллеризмы в контексте теории американского философа Дж. Сёрля об иллокутивных актах, нам представилось наиболее уместным отнести их к категории экспрессивных речевых актов, выражающих внутреннее состояние говорящего, его эмоциональную оценку той или иной ситуации посредством комического.

Ключевые слова: паремия; веллеризм; диалогизм; речевой акт; комизм; смеховая культура.

Abstracts. The culture of humour consolidates universal values. Healthy laughter helps to sublimate positive energy. One can qualify laughter as an embodiment of the personal attitude to the world. In this study, we proposed to consider rather rare jocular Spanish paremias — wellerisms and dialogisms — and to determine under which form of humor it is possible to subsume them. Spanish dialogisms and wellerisms or “humorous paremias”, as famous Spanish phraseologist J. Sevilla Munoz named them, have repeatedly attracted the attention of linguists; but according to another Spanish researcher P. Orero Clavero, they only briefly mention these paremiological units and do not describe their structural and semantic features in detail. Taking into account the definition of wellerisms by Spanish lexicologist J. Casares as “comical dialogisms”, we classified wellerisms as their subgroup and found structural variation of the dialogisms much more diverse than of the wellerisms. The analysis took into account the classification of speech situations in these Spanish paremias, proposed by N. Med. The theory of speech acts, the foundations of which the English philosopher J. Austin had developed, was also important for this study. We examined more than 70 similar in structure paremiological units, identified a number of speech situations of their use and distinguished the main ways to achieve a comic effect. We also determined that the main function of these paremias was not moralizing, which was more typical for paremias in general, but an entertaining one. Considering Spanish dialogisms and wellerisms in the context of the theory of illocutionary acts developed by American philosopher J. Searle, we included them in the category of expressive speech acts. These show the internal state of the speaker and their emotional evaluation of a situation by means of comedy.

Keywords: paremia; wellerism; dialogism; act of speech; comic; culture of humour.

Многоаспектность мировой смеховой культуры и разнообразные формы ее проявления представляют большой интерес для изучения в контексте разных национальных культур. Исследование смеховой культуры открывает новые возможности для понимания сущности человека и социума, а также помогает при осмыслении истории культуры образа жизни. Смеховая культура утверждает общечеловеческие ценности, в здоровом смехе сублимируется положительная энергетика. Смех можно назвать одной из глубинных мировоззренческих установок личности. Основными видами комизма и смеха традиционно считают юмор, сатиру, иронию, сарказм, гротеск.

Советский ученый, филолог-фольклорист Владимир Яковлевич Пропп в своем сборнике «Проблемы комизма и смеха» выделяет разные виды комизма, то есть показывает, что комическое в языке преследует самые различные цели. Пропп упоминает о том, что необходимо знать, что может обладать признаком комизма. «Легко заметить, что вообще говоря, никогда не может быть смешной окружающая нас природа. Не бывает смешных лесов, полей, гор, морей или цветов, трав и злаков и т. д. Это замечено давно и вряд ли может вызвать сомнение» [4, с. 15]. Чернышевский писал: «В природе неорганической и растительной не может быть места комическому» [6, с. 186]. Из

этого можно сделать вывод, что комическим может быть в первую очередь живое существо, чаще всего человек или же некая ситуация, комизм которой также спровоцирован неким живым существом, в большинстве случаев человеком. Пропп пишет, что «...смеющийся видит в человеке, прежде всего, физическое существо его, т.е. в буквальном смысле этого слова его тело» [4, с. 21]. То есть комической оценке подвергается внешность, физические особенности и несовершенство. Но далеко не всегда человек предается осмеянию в связи со своими внешними качествами. Нередко комический эффект несет функции назидания, поучения, посрамления, осмеяния и др.

В данном исследовании мы предлагаем рассмотреть достаточно редкие шуточные испанские поговорки — веллеризмы и диалогизмы, и определить, к какому виду комизма возможно их отнести. Для начала, несколько слов о том, что представляют собой веллеризмы и диалогизмы в целом. Термин «веллеризм» вошел в употребление в середине XIX в. после выхода знаменитого романа Чарльза Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» [1]. Происходит он от фамилии Самуэля Уэллера, верного слуги мистера Пиквика и его отца Тони Уэллера, которые без конца произносят шуточные сентенции, сходные по структуре. Например: «Это касается больше вас, чем меня, как сказал находившийся за оградой в саду джентльмен человеку, на которого нёсся по улице бешеный бык», «Сделанного не переделаешь, как сказала старая леди, выйдя замуж за лакея» и другие. [1, с. 155, 202]. Веллеризм относится к косвенным высказываниям, где собственное значение расходится с прагматическим, то есть дословный смысл не соответствует передаваемому смыслу.

Веллеризмы отличаются трехчастной структурой: первая часть чаще всего представляет собой прямую речь, нередко содержащую какое-то прецедентное высказывание или идиоматическое выражение (А), во второй части следует идентификация говорящего (В), а в третьей части описывается некая ситуация, комически соотносящаяся со смыслом прямой речи (С). В качестве примера представим самый распространенный современный испанский веллеризм: *Algo es algo* (А), *dijo el calvo* (В) *al encontrarse con un peine* (С) (Лучше что-то, чем ничего, сказал лысый, найдя расческу).

Далее следует определить, что такое диалогизмы, какие структуры уместно так именовать. Для этого прежде всего, мы обратимся к словарю Испанской Королевской Академии (RAE), согласно которому термин диалогизм определяется, как «ситуация, в которой говорящий человек будто бы беседует сам с собой или дословно интерпретирует свои собственные изречения или изречения других людей или олицетворённых вещей» (*“figura, que se comete cuando la persona, que habla lo hace como si platicara consigo misma, o cuando refiere textualmente sus propios dichos o discursos, o los de otras personas, o los de cosas personificadas”*) [13].

Принимая во внимание определение веллеризмов основоположника испанской фразеологии Хулио Касареса, как «забавных диалогизмов» (*“dialogismos graciosos”*) [10], попробуем предположить, что веллеризмы являются их подгруппой, характерной чертой которых считается создание комического эффекта, и что структурная вариативность диалогизмов существенно выходит за рамки структуры веллеризмов.

К примеру, испанская исследовательница Пилар Ореро Клаверо называет веллеризмы диалогизмами иронического типа (*“dialogismos de tipo irónico”*) [15], а также отмечает малую изученность этих поговорок в испанской фразеологии. Другая испанская паремистка Хулия Севилья Муньос определяет веллеризмы, как шуточные поговорки (*“paremias jocosas”*) [21]. Н. Г. Мед выявляет целый ряд речевых ситуаций их применения, отмечая, что все они содержат иронический комментарий или ироническое отношение к человеку или к ситуации. Данные наблюдения современных исследователей свидетельствуют о том, что ирония является основным компонентом паремистических диалогизмов и веллеризмов. Испанская

исследовательница Глория Корпас Пастор в своей классификации фразеологических средств испанского языка относит их к высказываниям со специфическим значением (*“enunciados de valor específico”*) [11, p. 139–140]. Рассмотрим несколько примеров испанских диалогизмов и веллеризмов. Анализ исследуемого материала позволил нам разделить их на три группы:

Группа №1

Двухчастные и трехчастные паремистические единицы: А+В+С, А+В, В+А.

В первую группу мы отнесем паремистические единицы, имеющие трехчастную структуру и двухчастные паремии, обязательным компонентом которых является часть (В), указывающая на говорящего:

Начнем с так называемых идеальных веллеризмов (*“wellerismos perfectos”*) [15], как их называет испанская паремистка Пилар Ореро Клаверо. Это полные трехчастные структуры, например:

Aramos dijo la mosca/el mosquito, y estaba en el cuerno del buey (Мы пашем, сказала муха/сказал комар, сидя на роге у вола);

Sobre los gustos no hay nada escrito, dijo un sapo y se comió una mosca (О вкусах нигде ничего не написано, сказала жаба и съела муху);

Ya veremos, dijo el ciego, y nunca vio (Скоро увидим, сказал слепой, и так и не увидел);

Un día es un día, pensó el avaro y añadió a la olla un garbanzo (Сегодня праздник, подумал скупец, и добавил в горшок одну горошину);

Algo es algo, dijo el calvo, al encontrarse con un peine (Это лучше, чем ничего, сказал лысый, найдя расческу);

Las uvas están verdes, dijo la zorra, cuando no las pudo alcanzar (Виноград зелен еще, сказала лиса, когда не смогла его достать);

Dijo la sartén al cazo: quítate de ahí, que me tizas (Сказала сковорода ковшу: убирайся отсюда, ты меня пачкаешь).

Все перечисленные паремии, несомненно, несут в себе комический эффект, который создается за счет абсурдности ситуаций, используется прием олицетворения, имеет место и вербальный прецедентный феномен, как в случае с паремией, где речь идет о басне Эзопа «Лиса и виноград».

Стоит отметить, что в современном языке большинство данных структур подверглось компрессии или эллипсису, как например:

Sobre los gustos no hay nada escrito — эквиваленты в русском языке «О вкусах не спорят» или «На вкус и цвет товарищей нет».

Ya veremos, dijo el ciego. — «Поживем-увидим».

Un día es un día. — ее абсолютный эквивалент во французском языке *“Un jour est un jour”*.

Algo es algo. — «Мелочь, а приятно».

В данных паремиях высмеивается человеческая лень, жадность, желание навязать свое мнение, скептическое отношение к будущему, нежелание нести ответственность за свои неудачи.

Группа № 2

Двухчастные паремистические единицы: А+С

Во вторую группу мы отнесем паремистические единицы с двухчастной структурой, состоящих из прямой речи, авторство которой не устанавливается (А) и иронического комментария (С).

Adiós, Madrid, que te quedas sin gente (Y se iba el zapatero de viejo) (Прощай, Мадрид, ты остаешься безлюдным (И ушел старый сапожник));

¡Adiós, Toledo, que te vas despoblando! Y se iba un sastre (Прощай Толедо, сейчас ты опустеешь! И ушел портной);

¡Buenas noches, caballeros! Y eran todos zapateros (Добрый вечер, господа! А были все они сапожники);

¡No era nada lo del ojo! Y lo llevaba en la mano (С глазом все в порядке! И он нес его в руке);

¡Agua, Dios, que ruin se moja! Y mojábase su padre. (Господи, дай воды, чтобы промок подлец! А промок его отец);

¡Dios me lleve a España! Y estaba entre Yepes y Osaña (Проводи меня, Господи, в Испанию! А сам находился между Елесом и Оканьей);

Mañana será otro día y verá et tuerto los espárragos (Завтра будет новый день и увидит одноглазый спаржу). В русском языке есть сходный диалогизм: «Завтра, завтра, не сегодня, — так лентяи говорят».

Здесь также создается целый ряд комических образов: высмеивается спесивость представителей низших слоев общества, они представлены профессиями сапожника и портного, довольно иронично критикуется пренебрежение собственным здоровьем, невежество и лень.

Группа № 3

В третью группу мы отнесем более редкие формы анализируемых нами паремиологических единиц. Например, шуточные паремии, представляющие собой речевые акты в форме диалога, которым больше всех подходит определение «диалогизм»:

¿Qué haces, viejo? — Hijos huérfanos (Что ты делаешь, старик? — Детей сирот);

¿Dónde va Vicente? — Donde va la gente (Куда идет Висенте? — Туда, куда идет народ);

¿Qué es hablar? — Abrir la boca y rebuznar (Что значит говорить? — Открыть рот и мычать).

Здесь высмеиваются такие человеческие пороки, как ведомость, неумение общаться должным образом и увлечение пожилых мужчин молодыми девушками. Антропоним «Висенте» здесь обладает сугубо вспомогательной функцией, чтобы добиться эффекта рифмы и привнести в высказывание дополнительную долю комизма.

Как мы уже отметили, для достижения обязательного шуточного, а порой и иронического подтекста используются самые разные языковые средства. В первую очередь, это эффект

каламбур, то есть создание неправдоподобных или даже абсурдных ситуаций, что очень характерно для мировидения испанцев. Сюда можно отнести и примеры олицетворения — говорящие кастрюли, ковши, расчески, животные вступают в диалог и являются полноправными действующими лицами данных паремий. Олицетворение, являясь отклонением от нормы и от привычного восприятия неживого и животного мира, играет одну из основных ролей в создании комического эффекта. Еще одним важным видом каламбура является рифма, на что мы уже обращали внимание (gente — Vicente, hablar — rebuznar).

Рассмотрев более 70 паремиологических единиц, мы пришли к выводу, что функция диалогизмов и веллеризмов не морализаторская, как у большинства паремий, а скорее развлекательная, так как благодаря своей комической составляющей, они создают шутивное настроение, а не выражают нравственный укор.

Рассматривая испанские диалогизмы и веллеризмы в контексте теории американского философа Джона Сёрля об иллокутивных актах [20], нам представилось наиболее уместным отнести их к категории экспрессивных речевых актов, выражающих внутреннее состояние говорящего, его эмоциональную оценку той или иной ситуации посредством комического.

Опираясь на теорию речевых стереотипов Татьяны Петровны Третьяковой [6], диалогизмы и веллеризмы следует отнести к комментирующим стереотипам, которые в качестве комментария используют такие виды комического, как юмор, ирония и сарказм. Однако саркастический комментарий сопровождается отрицательным эмоциональным отношением, которое близко к негодованию, поэтому в данном контексте мы подразумеваем иронический или же скорее шутивный комментарий. Шутивный же комментарий повышает эффективность речевого взаимодействия, так как экспрессивность подобных высказываний прежде всего направлена на установление отношений взаимопонимания, так как из всех видов комизма именно юмор социален по своей природе.

Список литературы:

1. Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба. М.: Художественная литература, 1957. 518 с.
2. Мед Н. Г. Комическое как способ создания оценочных номинаций (на материале испанской разговорной речи) // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма / Отв. ред. член-корреспондент РАН Н. Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2007. С. 578–586.
3. Мед Н. Г. Паремеиологические диалогизмы и веллеризмы в испанском языке (на фоне других романских языков) // Вариативность и стабильность в языке. СПб.: КультИнформИздат, 2011. С. 50–55.
4. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Книга по требованию, 2012. 180 с.
5. Третьякова Т. П. Английские речевые стереотипы. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1995. 127 с.
6. Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений в 15 томах. Т. 2. М.: Художественная литература, 1949. 931 с.
7. 1001 refranes españoles con su correspondencia en ocho lenguas (alemán, árabe, francés, inglés, italiano, polaco, provenzal y ruso) / Ed. dirigida por J. Sevilla Muñoz y J. Cantera Ortiz de Urbina. Madrid, S. A. Eiuinsa. Ediciones Internacionales Universitarias, 2001. 438 p.
8. Buitrago A. Diccionario de dichos y frases hechas. Madrid: Espasa, 2016. 1040 p.
9. Castillo de Lucas A. Wellerismos españoles de aplicación médica (refranes personificados) // Clínica y Laboratorio. 1956. t. LXI, no. 358.
10. Casares J. “La locución, la frase proverbial, el refrán y el modismo”. En Introducción a la lexicografía moderna. Madrid: S. Aguirre torre, 1950. 354 p.
11. Corpas Pastor G. Manual de fraseología española. Madrid: Gredos, 1997. P.139–140.
12. Correas G. Vocabulario de refranes y frases proverbiales. Madrid: Visor libros, 1627. 666 p.
13. Diccionario de la lengua española. Madrid: Espasa libros, 2001. 1672 p.
14. Hoyos N. Folklore spagnuolo (wellerismos agrícolas en España). Folklore, 9. 1954. Vol. 1. P. 57–62.
15. Orero Clavero P. El wellerismo en la tradición paremeológica española // Paremia. 1997. No. 6. P. 459–464.
16. Orero Clavero P. La traducción de wellerismos // Quaderns: Revista de traducció. 2000. No. 5. P.123–133.
17. Perez de Castro J. L. Dialogismos en el Refranero asturiano // Revista de la dialectología y tradiciones populares. Tomo XIX. Madrid: Talleres gráficos, 1963. 122 p.
18. Mal Lara J. La Philosophia vulgar. Sevilla: Casa de Hernando Diaz, 1568. 1512 p.
19. Sbarbi J. M. Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1922. 543 p.
20. Searle John R. A Classification of Illocutionary Acts // Language in Society. 1976. Vol. 5, No. 1. P.1–23.
21. Sevilla J. Las paremias españolas: clasificación, definición y correspondencia francesa // Paremia. 1993. No. 2. P. 15–20.

22. Speroni C. The Italian Wellerism to the End of the Seventeenth Century // *Folklore Studies*. California: University of California Press, 1953. P. 71.
23. Taylor A. *The Proverb*. Cambridge: Harvard University Press, 1931. 223 p.
24. Vallés P. Libro de refranes Copilado por el orden del A.B.C. En el qual se cotienen Quatro mil y trezientos refranes. El más copioso que hasta oy ha salido Impresso. Madrid: Ed. Casa de Juana Milian, 1549. 156 p.

References

- Buitrago A. *Diccionario de dichos y frases hechas*. Madrid, Espasa Publ., 2016. 1040 p. (in Spanish)
- Casares J. *La locución, la frase proverbial, el refrán y el modismo. En Introducción a la lexicografía moderna*. Madrid, S. Aguirre torre Publ., 1950. 354 p. (in Spanish)
- Castillo de Lucas A. Wellerismos españoles de aplicación médica (refranes personificados). *Clínica y Laboratorio*, 1956, vol. 61, no. 358. (in Spanish)
- Chernyshevskii N. G. *Polnoe sobranie sochinenii v 15 tomakh (Complete Works in 15 Volumes)*. Vol. 2. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1949. 931 p. (in Russian)
- Corpas Pastor G. *Manual de fraseología española*. Madrid, Gredos Publ., 1997, pp.139–140. (in Spanish)
- Correas G. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid, Visor libros Publ., 1627. 666 p. (in Spanish)
- Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa libros Publ., 2001. 1672 p. (in Spanish)
- Dikens Ch. *Posmertnye zapiski Pikvikskogo kluba (The Pickwick Papers)*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1957. 518 p. (in Russian)
- Hoyos N. de. Folclore spagnuolo (wellerismos agrícolas en España). *Folclore*, 9, 1954, vol. 1, pp. 57–62. (in Spanish)
- Mal Lara J. *La Philosophia vulgar*. Sevilla, Casa de Hernando Diaz Publ., 1568. 1512 p. (in Spanish)
- Med N. G. Komicheskoe kak sposob sozdaniia otsenochnykh nominatsii (na materiale ispanskoi razgovornoj rechi) (Comedy as a Way of Creating Evaluation Categories (Based on Spanish Colloquial Speech)). *Logicheskii analiz iazyka. Yazykovye mexanizmy komizma (Logical Analysis of the Language. Language Mechanisms of Comedy)*. Moscow, Indrik Publ., 2007, pp.578–586. (in Russian)
- Med N. G. Paremiologicheskie dialogizmy i vellerizmy v ispanskom iazyke (na fone drugikh romanskikh iazykov) (Paremiological Dialogisms and Wellerisms in Spanish Language (Compared to Other Romance Languages)). *Variativnost' i stabilnost' v iazyke (Variation and Stability in Language)*. Saint Petersburg, KultInform Press Publ., 2011, pp.50–55. (in Russian)
- Orero Clavero P. El wellerismo en la tradición paremiológica española. *Paremia*, 1997, no. 6, pp. 459–464. (in Spanish)
- Orero Clavero P. La traducción de wellerismos. *Quaderns: Revista de traducció*, 2000, no. 5, pp. 123–133. (in Spanish)
- Perez de Castro J. L. Dialogismos en el Refranero asturiano. *Revista de la dialectología y tradiciones populares*. Vol. 19. Madrid, Talleres gráficos Publ., 1963. 122 p. (in Spanish)
- Propp V. Ia. *Problemy komizma i smexa (The Issues of Comedy and Laughter)*. Moscow, Book on request, 2012. 180 p. (in Russian)
- Sbarbi J. M. *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales*. Madrid, Librería de los sucesores de Hernando Publ., 1922. 543 p. (in Spanish)
- Searle John R. A Classification of Illocutionary Acts. *Language in Society*, 1976, vol. 5, no. 1, pp.1–23.
- Sevilla J. Las paremias españolas: clasificación, definición y correspondencia francesa. *Paremia*, 1993, no. 2, pp. 15–20. (in Spanish)
- Sevilla Muñoz J.; Cantera Ortiz de Urbina J. (ed.). 1001 refranes españoles con su correspondencia en ocho lenguas (alemán, árabe, francés, inglés, italiano, polaco, provenzal y ruso). Madrid, S.A., EUNSA. Ediciones Internacionales Universitarias Publ., 2001. 438 p. (in Spanish)
- Speroni C. The Italian Wellerism to the End of the Seventeenth Century. *Folklore Studies*. California, University of California Publ., 1953, p. 71.
- Taylor A. *The Proverb*. Cambridge, Harvard University Press Publ., 1931. 223 p.
- Tret'iakova T. P. *Angliiskie rechevye stereotypy (English Speech Stereotypes)*. Saint Petersburg, Saint Petersburg University Publ., 1995. 127 p. (in Russian)
- Vallés P. Libro de refranes Copilado por el orden del A.B.C. En el qual se cotienen Quatro mil y trezientos refranes. El más copioso que hasta oy ha salido Impresso. Madrid, Ed. Casa de Juana Milian Publ., 1549. 156 p. (in Spanish)

УДК: 811.134.2; 81'23; 81'33; 81'42

Якушкина Ксения Валерьевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. devona@inbox.ru

Iakushkina, Kseniia Valerievna, PhD in Philology (Linguistics), head lecturer. Saint Petersburg State University, Universitetskaya nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. devona@inbox.ru

КРЕОЛИЗОВАННЫЙ ТЕКСТ КАК КОММУНИКАТИВНО ЗНАЧИМЫЙ ФЕНОМЕН В ИСПАНОЯЗЫЧНОЙ КУЛЬТУРЕ

“CREOLIZED TEXT” AS A MEANINGFUL COMMUNICATION PHENOMENON IN HISPANIC CULTURE

Аннотация. Статья посвящена одному из неоднозначных и актуальных явлений, характерных для современной коммуникации, а именно так называемым креолизованным текстам, объединяющим в себе средства разнородных семиотических систем. Данный тип текстов, также получивший название «нетрадиционный», «гибридный», «семиотически обогащенный/осложненный», «поликодовый», «паралингвистически активный», «видео-вербальный», «изовербальный комплекс», «иконотекст», «синкретичное обобщение», «негомогенное речевое образование», «параграфемный текст», «лингвовизуальный феномен» и т.п., комбинирует вербальные (лингвистические) и невербальные (авербальные, паралингвистические, параграфемные, иконические) компоненты. Выбор темы представляется научно обоснованным, поскольку обращение к новым активно развивающимся «визуальным» жанрам коммуникации, принадлежащим самым разным сферам (политической, рекламной, электронной, медийной), предоставляет широкие возможности для более подробного изучения вопросов восприятия содержания сообщения и силы оказываемого им воздействия на адресата. Как говорил известный канадский философ, филолог и теоретик коммуникации, Маршалл Маклюэн, сообщение во многом зависит от канала передачи, который его предопределяет. Можно утверждать, что его знаменитый афоризм *“The medium is the message”* сегодня, в эпоху активной глобализации, сопровождающейся стремительным развитием информационных технологий, интернет-коммуникации, глобального телевидения и компьютерных сетей, стал девизом нашей цивилизации. Визуальный канал считается ведущим при передаче сообщения, и, как следствие, повсеместно насаждается принцип «давления визуальности», позволяющий в сжатой концентрированной форме представить суть того или иного явления и, тем самым, достичь максимально эффективной манипуляции. Данные обстоятельства обуславливают необходимость междисциплинарного подхода, при котором языковые феномены подвергаются всестороннему рассмотрению с позиции не только сугубо лингвистической, но и посредством привлечения результатов смежных наук, так или иначе связанных с передачей информации с помощью кодов, принадлежащих разнообразным знаковым системам.

Ключевые слова: креолизованный текст; невербальная коммуникация; паралингвистика; прагматика; семиотика; манипуляция; воздействие; медиа.

Abstract. The study focused on an ambiguous and important phenomenon, which is essential for modern communication, namely the so-called creolized text that unites the means of heterogeneous semiotic systems. This type of text, also called “non-traditional”, “hybrid”, “semiotic rich / complicated”, “polycode”, “paralinguistic active”, “video verbal”, “isoverbal complex”, “icon text”, “syncretic generalization”, “non-homogenous speech formation”, “paragraph text”, “linguistic visual phenomenon”, etc., combines verbal (linguistic) and non-verbal (averal, paralinguistic, para-graphic, iconic) components. The choice of the topic seemed to be scientifically grounded, since the appeal to new actively developing “visual” genres of communication, belonging to a wide range of spheres (political, advertising, electronic, media), provided ample opportunities for a more detailed study of the perception of the contents of the message and the impact on the addressee. As a well-known Canadian philosopher, philologist and theorist of communication Marshall McLuhan said, the message largely depended on the channel of transmission that predetermined it. One can argue that today in the era of globalization, accompanied by the rapid development of information technology, Internet communications, global television and computer networks McLuhan’s famous aphorism *“The medium is the message”* is the motto of our civilization. The visual channel is the leading one in the transmission of the message. As a result, the “pressure of visibility” principle permeated everywhere, which forces to present the essence of one or another element in a concise concentrated form, thereby to achieve the most effective manipulation. These circumstances necessitate an interdisciplinary approach, in which linguistic phenomena become a subject of a comprehensive consideration from a position not only purely linguistic but also engaging the results of related sciences, associated in one way or another with the transmission of information using codes belonging to various sign systems.

Keywords: creolized text; non-verbal communication; paralinguistics; pragmatics; semiotics; manipulation; influence; media.

Для современного этапа развития лингвистических исследований характерна устойчивая тенденция к интеграции в смежные области научного знания, что обусловлено повышенным вниманием к формированию междисциплинарного подхода в изучении актуальных типов дискурса. Своеобразное смещение исследовательского фокуса в сторону комплексного анализа различных фактов языковой действительности в процессе их контекстуальной экспликации сопровождается активно развивающимся интересом именно к «живым» языковым проявлениям. Язык рассматривается



Предвыборный плакат партии PP.

url: <https://beersandpolitics.com/como-hacer-un-buen-eslogan-politico/> (дата обращения: 20.05.2018)

не с позиции своего «внутреннего устройства», а, прежде всего, как инструмент коммуникативного взаимообмена, в связи с чем в последние десятилетия наиболее актуальными стали исследования в русле лингвистической прагматики — направления, занимающегося рассмотрением факторов, обеспечивающих эффективное использование языка для достижения своих целей.

Вместе с тем существующие научные парадигмы подвергаются необходимому переосмыслению с точки зрения прагматических аспектов функционирования не только языка (значение — смысл, денотация — коннотация, объективация — субъективация), но и «околоязыкового» коммуникативного пространства, состоящего из невербальных (авербальных, паралингвистических) компонентов. По сути, подобный подход помогает более подробно специфицировать само понятие «дискурс», под которым в общем смысле понимается «текст в событийном аспекте»; «речь, погруженная в жизнь» [4]. Иными словами, дискурс — это совокупность лингвистических и экстралингвистических элементов, которые не являются чисто языковыми, но тем не менее составляют неотъемлемую часть той или иной коммуникативной ситуации.

Кроме того, нельзя обойти вниманием тот факт, что практически все сферы коммуникации так или иначе сопрягаются с медийным дискурсом. С помощью регулярного воспроизводимых стереотипов, имиджей, штампов, клише, метафорических моделей, а также мемов и «вирусных» сообщений — особых коммуникативных единиц XXI-го века, — СМИ принимают непосредственное участие в конструировании картины мира, навязывая новые нормы социального, культурного, политического и лингвистического поведения. Эффекты воздействия СМИ на аудиторию и способы построения медиареальности традиционно исследуются в рамках таких известных моделей массовой коммуникации, как теория «подкожного впрыскивания» (Гарольд Лассуэлл), «теория повестки дня» (agenda setting), теория «лидеров мнений» (Пауль Лазарфельд), концепция «когнитивного диссонанса» (Леон Фестингер), концепция «стратегической» коммуникации (Юрген Харбемас), теория «псевдоокружения» (Уолтер Липпман), гипотеза «культивации» (Джордж Гербнер), «симулякры» и «лжекоммуникация» (Жан Бодрийяр), «одномерный человек» (Герберт Маркузе), «общество спектакля» (Ги Дебор), «глобальная деревня» (Маршалл Маклюэн) и др. Основным направлением данных научных гипотез является акцентирование внимания не столько на передаче информации, сколько на осуществлении влияния: посредством использования соответствующих вербальных и невербальных стратегий оказывается определенное воздействие на сознание общества, некоторым образом приводя к его унификации. В этом случае также можно говорить об интердисциплинарном характере исследований языка СМИ, поскольку проблема манипулирования является объектом изучения разных наук — политологии, социологии, психологии, антропологии, лингвистики, теории информации, теории коммуникации и пр.

Особо следует отметить факт взаимосвязи механизмов манипулирования со стратегиями убеждения, аргументирования, персуазии и суггестии/внушения [22; 24]. Немаловажную роль при различных видах воздействия играет канал передачи. Здесь уместно вспомнить знаменитую «пятивопросную» бихевиористскую модель коммуникативного процесса, предложенную американским политологом Г. Лассуэллом и в какой-то степени отражающую основные постулаты прагматики: “Who says what to whom via what channels with what effects?” (Кто говорит? Что сообщает? Кому? По какому каналу? С каким эффектом?) [33, p. 40]. Данная модель получила практическое применение при описании различных коммуникативных процессов в таких сферах, как медийный, рекламный, маркетинговый, пропагандистский, пиар и прочие виды «массового» дискурса. Помимо анализа свойств коммуникатора, генерирующего процесс коммуникации (кто), характеристик аудитории (кому) и содержания сообщений (что), в ней учитываются технические средства осуществления коммуникации (канал) и результат (изменения в сознании / поведении реципиента).

Не менее известным в этой связи является и высказывание канадского философа, филолога и теоретика коммуникации, Маршалла Маклюэна: “The medium is the message” («Средство есть сообщение»). Тем самым он также подчеркивал зависимость содержания сообщения (content), интерпретации его значения (meaning) и эффекта воздействия (effect) от канала передачи — типа, формы, средства медиа (medium) [35]. Таким образом, технологический подход к средствам коммуникации предопределяет характер самой информации и в большинстве случаев имеет большее значение, нежели последняя. Иными словами, от того, как оформлено высказывание, от «упаковки» сообщения (визуальная-аудиальная; устная-письменная; печатная-рукописная; радио-телевизионная и т.п.), зависит, как оно будет расшифровано и понято. Для обеспечения успешности коммуникации, необходимо, чтобы ее участники имели общее представление о специфике используемых средств (включая жанровые особенности текста и стилиевой регистр), а также о ряде дополнительных экстралингвистических факторов (личностные и статусные характеристики коммуникантов; культурный, исторический, политический, социальный фон и пр.).

Следует отметить, что, хотя данные постулаты относятся к середине прошлого века, в наше время они воспринимаются как еще более актуальные в связи с интенсивным развитием информационных технологий, различных видов электронных и телекоммуникаций, собственно, и провоцирующих возникновение вышеозначенных понятий «глобальной деревни», «общества спектакля» и «одномерного человека» в индустриализованном, унифицированном пространстве псевдомедиареальности. Ключевым каналом передачи сообщения в современном мультимедийном мире считается визуальный, что объясняет повсеместное насаждение принципа «давления визуальности», сопровождающего любые формы коммуникации. Можно сказать, что «глобальный мир, мир постсовременности, ориентируется на визуальный способ представления информации» [12, с. 40]. Визуализация, иллюстрирование, зрелищность, «спектакулизация», «эскалация изображения» отвечают потребностям цифровой цивилизации, позволяя в сжатой концентрированной видео-форме представить суть того или иного явления и, тем самым, достичь максимально эффективной манипуляции. При этом некоторые виды дискурса практически полностью состоят из визуальных «высказываний», когда лингвистическая составляющая отходит на второй план или исчезает вовсе (рубрики «без комментариев», некоторые виды коммерческой, социальной и предвыборной рекламы, карикатуры и т.п.), что не препятствует, а напротив, усиливает «культивацию» восприятия той или иной «медиаидеи».



Комикс (Mafalda). URL: <https://magnet.xataka.com/why-so-serious/29-vinetas-de-mafalda-que-definen-perfectamente-el-panorama-sociopolitico-de-2016> (дата обращения: 20.05.2018)

Все вышеизложенное обуславливает необходимость более внимательного и всестороннего изучения новых, активно развивающихся «визуальных» (и иных невербальных) жанров коммуникации, принадлежащих самым разным коммуникативным сферам (политической, рекламной, электронной и пр.), с точки зрения соотношения содержания передаваемого сообщения, особенностей его декодирования и силы оказываемого им воздействия на адресата. Сочетание одновременно языкового и (в)неязыкового компонентов образует особый синкретический поликодовый феномен, требующий скрупулезного анализа посредством привлечения не только инструментов лингвистического исследования, но и результатов смежных наук. Именно по этой причине, как подчеркивают исследователи, «в настоящее время в сфере социального и гуманитарного знания возникло множество научных дисциплин, содержащих в своем названии понятие «визуальность»: визуальная антропология, визуальная культурология, визуальная политология, визуальная социология, теория визуальных коммуникаций и др.» [9, с. 11].

Тенденцию к изучению явлений языка в неразрывной связи с другими семиотическими системами отражает явление, получившее название «креолизованные тексты» (КТ)¹. Их появление обусловлено возрастающей ролью визуальной информации и необходимостью дополнительного изучения проблемы воздействующего потенциала паралингвистических средств выражения. В исследованиях, посвященных различным аспектам данного феномена, предлагаются многочисленные варианты терминологических обозначений: «нетрадиционный/неклассический», «семиотически обогащенный/осложненный», «составной», «поликодовый», «гибридный», «паралингвистически активный», «видео-вербальный», «изовербальный комплекс», «иконотекст», «синкретичное сообщение», «негомогенное речевое образование», «параграфемный текст», «лингвовизуальный феномен» и т.п. [2; 6; 12; 13; 17; 20; 25]. В самом общем виде под КТ понимается объединение и различные варианты комбинации разнообразных средств разнородных семиотических систем. Это тексты, «фактура которых состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей другой знаковой системе, нежели естественный язык)» [20, с. 180]. Они образуют единое смысловое, структурное, функциональное и визуальное целое, оказывающее всесторонне усиленное воздействие на восприятие адресата.

Наличие подобных «визуальных» текстов отвечает стремлению оптимизировать социальное взаимодействие и может рассматриваться как попытка создать своеобразный интернациональный язык глобализованного общения. Вместе

с тем этот «новый» вид коммуникации, характеризующий современную эпоху дигитализации, на деле таковым не является. Так, например, нельзя забывать об «изобразительной речи» — пиктографических и идеографических рисунках (на скальная живопись, «предписьмо»), предвещающих современные формы письма [6]. На более поздних этапах развития письменности особое значение имели различные виды оформления книг, технические и эстетические характеристики изданий, в том числе шрифт, написание, цвет, фон, размер букв, стиховая графика, символы, иллюстрации и т.п. Интерес к изучению паралингвистических компонентов заставил пересмотреть научные взгляды на специфику взаимодействия внешних (полиграфических) и внутренних (текстовых/языковых) средств. Некоторые ученые, например, А. А. Реформатский (1930), даже высказывались за создание новой специальности — лингвографов, владеющих как методами лингвистического анализа текста, так и полиграфическими технологиями [2, с. 3].

Выразительные возможности паралингвистических средств исследуются в русле такого отдельного научного направления в лингвистике как параграфемика, занимающаяся вопросами паралингвистической организации письменной коммуникации [7; 8; 13]. Параграфемы существуют около графемной системы языка, сопровождая вербальную речь и способствуя выражению различных смысловых нюансов [2, с. 5; 13; 18]. Список средств, которые можно было бы причислить к параграфемным, довольно разнообразен и до конца не определен. Так, некоторые ученые предлагают классификацию исходя из механизма создания: синграфемные средства (пунктуационные знаки), супраграфемные средства (шрифтовое варьирование) и топографемные средства (плоскостное варьирование текста) [7]. По мнению других, к параграфемным следует отнести самый широкий круг невербальных средств оформления письменной речи, используемых для создания дополнительной образности и оригинальности: кавычки, курсив, зачеркивание, подчеркивание, дефис, длина строки, пробелы, графическая сегментация, цвет, расположение текста, специальные символы, средства иконоческого языка (рисунки, графики, таблицы, схемы, чертежи, фотографии, карикатуры, иллюстрации и пр.) [2, с. 6–7; 8].

При этом паралингвистические средства могут в разной степени участвовать в построении вербального сообщения, можно выделить самодостаточные параграфемы (рисунок, фотография, коллаж) и вспомогательные, сопровождающие вербальную информацию (шрифт, цвет фона, слово+изображение). Их функциональная нагрузка (задача денотативной или коннотативной информации) также может изменяться в зависимости от характера текста, формы взаимоотношений между вербальной и визуальной частями (тексты с нулевой, частичной или полной креолизацией) и типа используемых паралингвистических средств. Зрительные образы могут подкрепляться / дублироваться языковыми сообщениями (прямая денотативная соотнесенность) или же значения разных кодов соотносятся между собой опосредованно, обозначая разные денотаты [2, с. 6–7; 8]. В любом случае параграфемы — это эффективный способ манипулирования; цель их использования — заинтересовать, внушить, маркировать, выделить, привлечь внимание, осуществить воздействие, «убедить-побудить-победить» адресата.

Следует подчеркнуть, что присутствие в вербальном пространстве текста подобных специфических маркированных компонентов и структур говорит о его суггестивности. Параграфемы связаны со сферой бессознательного, с «подпороговым» восприятием информации, с воздействием через внушение эмоций, мыслей, установок, психических и физических состояний. По мнению Е. В. Шелестюк, суггестивность формальной оболочки текста включает

¹ Здесь и далее кт.



Реклама El Corte Inglés (75 лет). URL: <https://www.reasonwhy.es/actualidad/anunciantes/el-corte-ingles-lanza-una-campana-por-sus-75-anos-2016-03-02> (дата обращения: 26.05.2018)

в себя метаграфимику и креолизацию, которые, наряду с фоносемантическими и фоностилистическими характеристиками (аллитерация, ассонанс, ономотопея, рифма, ритм и т.п.), являются «малыми средствами текстовой локуции» и «играют роль суггестивных “якорей”, управляющих непроизвольным вниманием и запечатлением информации» [22, с. 129–144, 170], способствующих реализации целеустановки адресанта. Очевидно, что в каждом тексте действие того или иного фактора прослеживается в разной степени (наличие абзацных маркеров, курсива, символизм графических средств), что предопределяет ту или иную степень его суггестивного потенциала.

Необходимо также уточнить, что «в зависимости от рассматриваемого материала, среди знаковых систем, оформляющих КТ, могут также использоваться звуковые, атрибутивные и иные знаковые системы» [9, с. 23], которые способны привнести дополнительный оттенок смысла, обладающий собственной суггестией. В свою очередь, это значительно расширяет понятие «визуального» текста и заставляет обратиться к понятию «медиатекста», объединяющего разные семиотические коды в единое коммуникативное целое [10]. Подобное наименование учитывает не только формально-графическое воплощение (фотографии, рисунки, таблицы, формулы, символы), но и аудиальное/звуковое (музыкальные, речевые фрагменты), а также мультимедийное (графика+звук+видеоизображение). Медиатекст является основной категорией анализа языка СМИ, и его особенностью является вовлеченность в различные масс-медийные структуры. Тем не менее, вопрос терминологии в данном случае не может быть решен окончательно в силу неоднозначности рассматриваемого феномена. Многие исследователи предлагают свои названия в попытке систематизировать ряд характерных признаков, распространяющихся как на устные, так и на письменные «видеовербальные тексты» [17].

Как отмечают ученые, «мир КТ чрезвычайно многообразен. Он охватывает тексты газетно-публицистические, научно-технические, тексты-инструкции, иллюстрированные художественные тексты, тексты рекламы, афиши, комиксы, плакаты, листовки и др.» [2, с. 7]. Основными сферами распространения КТ являются политический, рекламный и интернет дискурсы. Рассмотрим подробнее основные механизмы их конструирования.

КРЕОЛИЗОВАННЫЕ ТЕКСТЫ В ИСПАНСКОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

На данный момент в лингвистике существует узкое и широкое понимание политического дискурса. Выделение различных форм политической коммуникации связано с полевым строением данного типа дискурса [21, с. 244]. И если в центре оказываются исключительно институциональные формы, такие как парламентские дебаты, официальные выступления политиков, голосование и пр., то в периферийных жанрах можно наблюдать смешение политического и иных видов дискурсов — юридического (конституция, указы и постановления), масс-медийного (интервью, статьи в СМИ), научного (тексты научной коммуникации, посвященные политике), художественного (мемуары, политические детективы, кинопародии, карикатуры), рекламного (предвыборная агитация, политическая пропаганда), бытового («разговоры на кухне») и пр. Особый интерес представляет изучение текстов политической коммуникации, интегрированных в интернет-дискурс, поскольку распространение интернета как нового канала передачи сообщений приносит существенные изменения в существующие модели коммуникации и значительно расширяет сферу любого дискурса, и данного типа в особенности, приводя к некоторой его «демократизации» и «деинституционализации».

Наиболее яркими примерами КТ в политике являются предвыборно-агитационные жанры и политическая реклама. Можно выделить некоторые особенности данных текстов:

Наличие логотипа / эмблемы политической партии.

Наличие слогана.

Изображение кандидата.

Цветовая гамма и особенности шрифта.

Наличие иных изображений.

Все вышеперечисленные компоненты представляют собой совокупность формально-выразительных признаков, призванных создать специфический и одновременно единый фирменный стиль предвыборной кампании, сформировать политический бренд, выстроить необходимый политический имидж. Их цель — внушить положительное, позитивное отношение к объекту через обращение к эмоциям аудитории. Так, использование одного и того же шрифта, логотипа, стилевое и цветовое единообразие вызывают доверие, дают ощущение стабильности и организованности.

Кандидат выступает как метонимический знак, представляющий определенную политическую группу, поэтому обычно изображается в облике опытного политического деятеля, способного держать все под контролем. Можно отметить характерные кинесические признаки — сдержанная, но располагающая улыбка как залог дружеской симпатии и уверенности в своих силах, «открытые» жесты (рука, как будто приготовленная для рукопожатия), расслабленная и одновременно излучающая решительность поза или, напротив, более активные жесты «агитационного» характера (поднятая рука, сжатая в кулак и пр.). Кроме того, политик может выступать не только как представитель группы, но и сочетать иные роли — политик-актер (определенные черты внешности и поведения), политик как носитель политической функции (диктатор, новатор, реформатор и пр.), политик как воплощение психологического архетипа (старший брат, строгий отец и пр.) [21, с. 85–96].

Среди тревований, предьявляемым к подобным изображениям, традиционно выделяются простота и лаконичность политического слогана. Он должен быть понятным, логичным и легко запоминающимся. Что касается

очертания визуальных знаков, то предпочитается скругленные буквы и символы, окрашенные в цвета, ассоциирующиеся с партийной символикой [9, с. 70–107; 28] (Илл. 1). В этом случае отмечается наличие функции создания имиджа (специфического образа) [2, с. 55].

Часто в политических слоганах отмечаются средства интимизации общения и установления дружеских отношений (местоимение «ты»), а также инклюзивные местоимения «мы» / «наш» в сочетании с соответствующей глагольной формой, используемые для обозначения единения с аудиторией, прямого обращения, обозначения своих намерений и скрытого побуждения: “*merecemos una España mejor*” (PP), “*UN PAÍS **contigo**, РОДЕМОС*”, “*UNIDOS РОДЕМОС*” (Podemos), “*NUUESTRO РАСТО ES **CONTIGO***” (UPUD). При этом кандидаты часто изображаются на фоне толпы улыбающихся людей (или их изображений), слоганы представлены строчными скругленными или заглавными буквами, а ключевые слова («с тобой») выделяются другим шрифтом (жирным) или цветом (например, спокойным зеленым, создающим ассоциации с чем-то новым, с весной, началом пути и, возможно, соответствующим сигналом светофора), чтобы акцентировать дополнительное внимание¹.

Следует отметить, что возможна даже разработка целой серии слоганов, ориентированных на различные целевые аудитории и выражающих различные смысловые нюансы. Например, выражение семантической оппозиции «свой-чужой» (“*tú-ellos*”): “*Si tú no vas, ellos ganan. Ahora más que nunca*” (PP), ср. “*si tú no vas **ELLOS VUELVEN***” (PSOE). Побуждение скрыто за структурой условного предложения.

В слоганах и визуальном образе (улыбающийся политик) содержатся позитивные коннотации, выраженные наличием определенных опорных слов, которые предпочитают различными политическими партиями. В этом случае можно говорить о специфическом употреблении, по сути, нейтральных слов обиходного языка, получающих свое смысловое наполнение в зависимости от того ли иного идеологического контекста (как синхронического, так и диахронического) [26]. Например, “*cambio*”: “*Súmame al cambio*” (PP), ср. “*vota **SÍ** un sí por el cambio*” (PSOE). В слогане “*Empieza el cambio*” (PP) содержится грамматическая омонимия (совпадение глагольных форм для императива 2 л. ед.ч., букв. «начни перемены», и 3 л. ед.ч. «перемены начинаются»), что привносит дополнительные коннотации: побуждение к тому, что должно произойти в будущем, и констатация, что что-то уже происходит и механизм запущен.

Среди ключевых слов можно отметить и употребление наименований частей тела: “*CENTRO DEMOCRÁTICO. Mano firme. Corazón grande*”; “*con **cabeza** y **corazón***” (Mariano Rajoy, PP). Как отмечает в своей монографии Н.Г. Мед, соматизм «рука» может содержать позитивную этическую оценку «трудолюбивый», в то время как «сердце» соотносится с понятием разума, мысли (corazón = cabeza), а также используется со значением положительной оценки «хороший», «добрый» [16, с. 115–118]. Таким образом, семантический потенциал рассматриваемых лексических единиц, а также дополнительное графическое

выделение способствуют расстановке необходимых акцентов и созданию априори благожелательного отношения со стороны адресанта.

Можно сделать вывод, что благодаря «оптическим иллюзиям», создаваемым при помощи соответствующего оформления, создается ощущение, что ключевые слова (в нижеследующем примере это “*ahora*”) не соотносятся ни с какой идеологией: “*ES AHORA*” («*Ciudadanos*» — чуть ниже и очень мелким шрифтом). Вследствие этого вырабатывается привычка воспринимать подобные высказывания как некую данность, как знакомое философское изречение, с которым нельзя не согласиться и которое не вызывает когнитивного диссонанса [29], а значит, возрастает вероятность того, что проголосуют за него (то есть за соответствующую политическую партию).

Помимо политических КТ, в которых вербальный компонент подкрепляется невербальным, можно найти примеры самостоятельного функционирования иконических единиц, тем не менее обладающих собственным смыслом. Например, недавние события в Каталонии, связанные с референдумом о независимости (01.10.2017). В качестве символа протестов использовались флаги (эстелады), которые развешивали на зданиях и памятниках, заклеенные рты (у самих протестующих и на изображениях), белый цвет и поднятые вверх руки как призыв к мирному урегулированию сторон и пр. В некоторых случаях данная символика сопровождалась односложными слоганами: “*democràcia!*” (как способ обратить внимание на пограние демократических принципов и как призыв восстановить справедливость); “*sí*” (в значении «за независимость»)².

Особого внимания заслуживают примеры плакатов, комиксов и карикатур, высмеивающие те или иные действия и имиджи политиков. Например, особенности мексиканской политической действительности критикуются в творчестве автора Гелио Флореса³. Знаменитая *Mafalda*, героиня «детских» комиксов, автором которых является аргентинский карикатурист Хоакин Сальвадор Лавадо, также отличается особым взглядом на мир (Илл. 2).

В подобных жанрах в символически концентрированной форме изображаются злободневные темы, и дается язвительный комментарий. В результате можно наблюдать пример передачи информации с помощью кодов, принадлежащих разным знаковым системам, но которые воспринимаются неразрывно друг от друга и в совокупности образуют такие риторические приемы, как парадокс, гиперболы, метафора и т.п.⁴

КРЕОЛИЗОВАННЫЕ ТЕКСТЫ В ИСПАНСКОЙ СОЦИАЛЬНОЙ И КОММЕРЧЕСКОЙ РЕКЛАМЕ

Рекламный дискурс, как и политический, является одним из активно развивающихся видов коммуникативного взаимодействия. Для него также характерно наличие кратких,

1 Подобные элементы коммуникации, способствующие позитивно-оценочному восприятию сообщения, можно рассматривать как маркеры «экологичного общения». Основными параметрами такой коммуникации Н. Г. Солодовникова считает вежливость, доброжелательность, толерантность, стремление партнеров по коммуникации к созданию общего положительного эмоционального центра и др. Вместе с тем основными параметрами «неэкологичной коммуникации» являются нетолерантность, эмоциональная рассогласованность, неадекватная тональность общения, негативные оценки, нарушения коммуникативного кода и др. [18, с. 11].

2 Фохт Е., Горяшко С. Эстелада и заклеенные рты: что означают символы протестов в Каталонии. Русская служба Би-би-си, Барселона-Таррагона (09.10.2017). URL: <https://www.bbc.com/russian/features-41549286> (дата обращения: 20.05.2018)

3 Flores Helio. La caricatura no puede existir si no lleva crítica. URL: <http://noticias.canal2.org.mx/2017/12/15/helio-flores-la-caricatura-no-puede-existir-si-no-lleva-critica/> (дата обращения: 21.05.2018)

4 Подробнее см. [3; 9, с. 96–107].

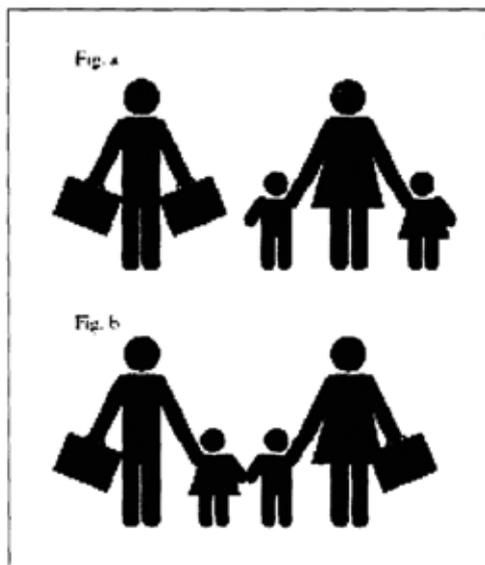


Иллюстрация из справочника *Guía de la comunicación no sexista* (Madrid: Instituto Cervantes, Aguilar, 2011. P. 205).

но насыщенно-информативных высказываний-слоганов, рекламной символики-логотипа, цветовых и графических особенностей и визуализация того или иного «лидера мнения» [32], который по мнению разработчиков рекламной кампании, способен побудить потенциального потребителя к покупательской активности. Это может быть медийное лицо — актеры, певцы, спортсмены, журналисты, политики, лидеры молодежных движений или «простые люди из народа», обобщенные стереотипизированные представители тех или иных социальных групп (учителя, офисные работники, медицинские сотрудники, а также подростки, пенсионеры, домохозяйки и т.п.). Их присутствие способствует реализации идентификационной функции, когда покупатель отождествляет себя с реальными или воображаемыми потребителями товаров или услуг [2, с. 21].

Средства привлечения внимания в рекламной коммуникации, на самом деле, мало чем отличаются от средств, используемых в политическом дискурсе, поскольку преследуют ту же прагматическую цель — «помочь» сделать выбор. Степень воздействия может показаться более интенсивной, поскольку оно направлено на удовлетворение не только базовых, но и тщательно, настойчиво навязываемых рекламной индустрией потребностей [34] (тактики «агрессивного маркетинга», «холодный прозвон» и пр.). Здесь столь же активно используются местоимения 1 и 2 лица (функция интеграции и интимизации/побуждения): “Destapa la felicidad” (Coca-Cola), “Porque tú lo vales” (L’Oréal), “Solo hazlo” (Nike), “No eres tú cuando tienes hambre. SNICKERS. Cómete el mundo”; “Farmacias del Ahorro. Te queremos bien”, “Santander. Queremos ser tu banco”, “Central Lechera Asturiana. Nuestra vida es la leche” и т.п. Визуальный ряд представлен соответствующими логотипами, фотографиями и рисунками, которые вызывают положительные ассоциации. Так, чтобы подчеркнуть дань традициям, народность национальной продукции, ее натуральный характер и качество, заслуживающее доверия [2, с. 98], слоган “Asturiana” помещается на фоне спокойного природного ландшафта, на котором пасется корова. Также это может быть изображение самой еды (аппетитно разрезанный батончик “Snickers”), прием, который часто можно встретить в меню различных гастрономических заведений.

Соотнесенность визуальных средств с планом «прошлое-настоящее-будущее» позволяет говорить о таком свойстве рекламной коммуникации, как темпоральность

[2, с. 36–41]. На илл. 3 прослеживается прием ретроспекции (обращенности в прошлое) — наличие фотографических средств, обладающих темпоральной маркированностью и подчеркивающих, что испанский универмаг El Corte Inglés существует уже давно (75 лет). Вербальные лексические (местоимения «ты», «наш», повторяющееся слово «история») и синтаксические (настоящее время глагола) компоненты в совокупности с иконическими элементами подчеркивают и модальность данного креолизованного сообщения: универмаг имеет прочные традиции и поэтому может считаться своеобразным «знаком качества», его продукции можно доверять. Потенциального покупателя приглашают насладиться высоким уровнем сервиса, проверенного временем.

Характерной особенностью современного рекламного дискурса является нейминг — интенсивная тенденция к словотворчеству и появлению неологизмов: “Este verano se llevan *portasueños*” (“portalibros o portatodo”, реклама FNAC 2012). Обращает на себя внимание и шуточная реклама «новых» медицинских препаратов, например, «от нервов» “*Meimportauncarajo 500 mg, 20 tabletas*” (ср. «Негрустин», «Пофигистин», «Стопхандрин», «Антиприуныл» и пр.). На письме данные элементы оформляются с помощью средств графического маркирования или выделения цветом.

Для социальной и коммерческой рекламы также характерно наличие вопросно-ответных единств и восклицаний: “ATENCIÓN ADOLESCENTE ¿Cansado de que tus padres siempre te estén molestando regañandote y metiéndose en tu vida? PUES MÁNDALOS POR UN TUBO! Sal de tu casa, trabaja, paga tus deudas, paga tu escuela, compra tu ropa, tu comida, tu celular, el cable, etc... y nadie te dirá nada!!! PERO MIENTRAS VIVAS EN CASA DE TUS PADRES RESPÉTALOS, OVÉCELOS Y VALORA LO QUE DAN Y NASCEN POR TI.”⁵. Сочетание разного написания букв и их цветового оформления способствуют реализации аттрактивной функции с элементами диссонанса [2, с. 33–34]: написанное заглавными буквами в конце сообщения опровергает то, что заявлено в начале, возникает «эффект обманутого ожидания»⁶.

Поскольку потребитель часто идентифицирует себя с идеализированными героями рекламного сообщения, особый интерес представляет гендерный вопрос, связанный с выявлением базовых стереотипов фемининности и маскулинности. Традиционно образ женщины рассматривается в рамках базовых тем «Семья-Любовь-Красота», в то время как представления о «настоящем мужчине» связаны, прежде всего, с такими темами как «Карьера-Деньги-Технологии» [2, с. 106–116; 38]. Несмотря на то, что в последнее время появился современный тип «новой женщины», которая все чаще интересуется карьерой (образ «бизнес-леди»), и «нового мужчины», который больше внимания уделяет своему внешнему виду (метросексуал, ламберсексуал, уберсексуал, порносексуал, фешн-сексуал и пр.⁷), по-прежнему не отходят на второй план «классические» образы «женщина-модель/секс-символ» и «женщина-мать»; «мужчина-добытчик», «мужчина-специалист/профессионал». Это обстоятельство

5 Farmacias DC. URL: <https://www.facebook.com/farmaciasdgooficial/photos/a.1392020751099129.1073741828.1391167711184433/1589928021308400/?type=1&theater> (дата обращения: 20.05.2018)

6 Подробнее о параграфемных свойствах рекламного текста см. [1; 9, с. 62–69; 11; 27; 30].

7 Диброва К. 9 типов мужчин по сексуальному темпераменту // Польза и Вред. Ру. Журнал о здоровом образе жизни (20.05.2016). URL: <https://polzavred.ru/9-tipov-muzhchin-po-seksualnomu-temperamentu.html> (дата обращения: 21.05.2018)

спровоцировало появление различных руководств антисексистского содержания, целью которых является продвижение альтернативных «противодискриминационных продуктов». В них можно найти примеры корректного использования различных дискурсивных средств, а также иллюстрации актуальных рекламных образов мужчин и женщины и наглядные рекомендации относительно того, как «уравновесить» их социальные и эстетические роли (например, образ «донжуана» образ «женщины-обольстительницы»; «женщина на кухне» «мужчина и женщина на кухне»; «женщина-мать» «мужчина ухаживает за ребенком» и т.п.). На илл. 4 представлено креолизованное описание одной из таких рекомендаций: изображение, обладающее собственным дидактическим смыслом, и сопроводительный комментарий [31, с. 205].

Как отмечают исследователи, «рекламный текст априори не является конфликтным, но и не может быть нейтральным в силу своей функции — привлечения внимания» [14, с. 70]. Необходимо подчеркнуть, что часто это приводит к увеличению «напряженности» КТ за счет «давления социальными образами» и чрезмерного уровня визуальной агрессии [15, с. 301–309]. В этом случае на основании изобразительного компонента происходит формирование первичного представления о содержании таких сообщений, затем оно может быть скорректировано вербальными составляющими [19, с. 140].

КРЕОЛИЗОВАННЫЕ ТЕКСТЫ В ИСПАНСКОМ ИНТЕРНЕТ-ДИСКУРСЕ

Можно сказать, что больше всего «не-нейтральных» — агрессивных и юмористических, язвительных и злободневных, сатирических, карикатурных, скандально-разоблачительных, игровых и маскарадно-карнавальных, — так или иначе, провокационных кт можно наблюдать в электронной коммуникации, поскольку Интернет представляет собой открытое интерактивное пространство, которое является практически идеальной средой для существования и развития смеховой стихии. В качестве характерных особенностей сетевого общения исследователи подчеркивают креативность и свободу самовыражения, позитивную эмоциональность, анонимность, субъективность, мозаичность, обособленность от повседневности, наличие добровольно принятых правил, глобальность и гипертекстуальность и т.п. [5; 23]. Среди специфических креолизованных жанров Интернета можно выделить: демоги-ватор (видеовербальный текст, «комментарий к фотографии», пародия на мотивирующие плакаты/постеры), веб-комикс (краткая смешная история), мем («вирусное» распространенное остроумной фразы, иронического образа), карикатуру (гипертрофированное изображение человека / явления). Эти жанры объединяет комическая направленность, они связаны с прецедентными культурными феноменами и содержат отсылки на актуальные события, поэтому часто оказываются недолговечны.

«Картинки из интернета» могут обладать позитивным содержанием («Tarea para hoy martes: toma una sonrisa»), фило-софскими «коннотациями» («El orgullo te hará sentir fuerte, pero no feliz»), содержать цитаты известных деятелей литературы и искусства («¿Se pueden inventar verbos? Quiero decirte uno: Yo te cielo, así mis alas se extienden enormes para amarte sin medida. Frida Kahlo»). Среди вербальных компонентов, как и в предыдущих случаях, широко распространены формы 1-2 лица и вопросно-ответные структуры; сами высказывания краткие, емкие и запоминающиеся. Их предполагаемые авторы, реальные и вымышленные персонажи (например, та же Мафальда), могут быть представлены на картинке в качестве иконических/фотографических элементов. Немаловажную



Пословицы на языке Emoji. URL: <https://es.slideshare.net/Akkiouiou1/refranes-con-emoticonos-acti> (дата обращения: 21.05.2018)

роль играет цвет и графика, выполняющие аттрактивную, эстетическую, экспрессивную и смысловыделительную функцию [2, с. 60–65], подобно тому, как это происходит в политическом и рекламном дискурсе.

Для смеховых жанров Интернета характерны каламбуры и языковая игра, основанная на лексической и грамматической омонимии, близкозвучии, звукоподражании, столкновении семантического и прагматического значений. Например: “Qué puedo hacer aquí? — **NADA.**” (разговор двух рыбок в аквариуме); “Soy tan buena persona que no madrugo **para que Dios ayude a otro**”; “Yo leo, tú lees, **Bruce Lee**”; “En solo **2 semanas** Juan ha perdido **2 semanas**” (фотография «до-после», на которой фигура Хуана осталась без изменений); “El físico atrae, pero el traductor enamora”; “Lo mejor para tu autoestima es el **TE**: QUIERE-TE, PERDONA-TE, AMA-TE, SONRIE-TE, REGALA-TE, EDUCA-TE, VALORA-TE, CUIDA-TE...” и др. В веб-комиксах вышеозначенная тенденция представлена в виде диалога между персонажами: “Oye, ¿qué haces con este pingüino? Deberías llevarlo al zoo. — Es verdad, tienes razón. — ¿Pero no me dijiste el otro día que ibas a llevarlo al zoo? — Sí, y lo pasamos genial. Mañana iremos al cine”¹.

1 Исследователи подчеркивают, что визуальные компоненты широко используются для реализации такого стилистического приема, как «двойная актуализация значения». Можно утверждать, что для рассматриваемого вида кт характерен гетерогенный тип двойной актуализации значения, поскольку в ее создании, наряду с вербальными, участвуют и паралингвистические средства [2, с. 75–85; 18, с. 18].

Креолизованные интернет-мемы сопровождаются изображением стереотипных образов или объектов, среди которых наиболее известны *Poker face*, *Face palm*, *Grumpy cat*, *LOL*, *Philosoraptor* и др. Вместе с тем мемы могут быть представлены только в виде вербального компонента (яркое запоминающееся высказывание), только визуального (картинка / рисунок / фотография) или только мультимедийного (видео). Кроме того, мемы тесным образом соприкасаются с жанрами демотиватора, веб-комикса и карикатуры [23; 36].

Особо следует отметить обогащение интернет-коммуникации жанром эмодиконов/смайликов — пиктографическим воспроизведением эмоций типографическими значками (например ;) для обозначения подмигивания), и эмодзи / стикеров — маленьких символических изображений человеческих эмоций и состояний, а также других идеограмм, в условной микроформе представляющих некоторые объекты и явления действительности (стикеры могут быть гораздо объемнее по объему). Эти мини-картинки стали восприниматься как полноценный параграфемный язык, способствующий лаконичному и компактному изложению содержания в условиях «быстрой» он-лайн коммуникации, обусловленной временными и пространственными ограничениями. Эмодзи привносят в высказывание дополнительную экспрессию (выражение иронии, самоиронии, снятие излишней трагичности), выполняют функцию акцентирования / привлечения внимания, а также являются носителями эстетических признаков (жанр *emoji art*). Они все чаще сопровождают вербальную информацию (ср. «Грущу» и «Грущу 😞»), электронное общение без них уже практически невозможно. Интересно, что существуют даже рекомендации *rae* относительно того, как правильно ставить знаки препинания, до или после смайлика. Последний характеризуется как *“elemento supraoracional”*, который рекомендуется располагать после точки, однако если он является частью общего смысла предложения, то точку лучше ставить после него².

Стремление полностью перекодировать вербальное сообщение на язык эмодзи указывает, что это уже гораздо больше, чем просто развлечение. Создателям смайликов приходится решать различные лингвопрагматические задачи, в том числе вопросы толерантности. Сегодня подобные эксперименты затрагивают не только жанр переписки и малые «игровые» формы (см. илл. 5), такие как детские песенки, частушки, пословицы, короткие истории (анекдоты), но и более серьезные литературные жанры — поэтические и прозаические произведения. На эту тему есть множество демотиваторов: *“4000 años y estamos de vuelta a la misma lengua”* (на картинке представлены одновременно египетские иероглифы и ниже таблица смайликов, в углу может появляться мем *«Like a sir»* — нарисованный человечек в шляпе-цилиндре, с усами и с моноклем); или *“FACEBOOK ES COMO EL ANTIGUO EGIPTO LA GENTE ESCRIBE EN LOS MUROS Y ADORA A LOS GATOS”* (также на фоне иероглифов).

Что касается присутствия креолизованных элементов в литературных жанрах, то при ближайшем рассмотрении оказывается, что, на самом деле, это довольно частое и даже

органичное явление³. Так, одним из классических примеров кт считается *«Маленький принц»* А. де Сент-Экзюпери, где текст и рисунки автора составляют неделимое целое (кстати, и на эту тему также можно найти соответствующий демотиватор, образованный по всем канонам данного жанра: *“Si aquí ves un sombrero, te hace falta leer”*, рядом знаменитое изображение «слон в удаве»). Здесь же стоит вспомнить различные литературные дивертисменты и *«Упражнения в стиле»* (Раймон Кено), подобные формальному маньеризму в духе Мастерской Потенциальной Литературы *“Oulipo”*, когда один и тот же отрывок мог быть графически оформлен в виде рваных строчек верлибра, отдельных букв, цифр или даже междометий. К этой группе экспериментальных текстов примыкает *“vlabla-литература”*, когда целые книги «переводятся» посредством замены каждого слога на *«бла»*. Например, название сборника *“Veinte poemas de amor y una canción desesperada”* (Пабло Неруда) будет визуально «звучать» как *“vlabla vlablavla bla vlabla bla vlabla vlabla vlablavlablavla”* (перевод Роберто Экисоайн, *“no-escritor, patológico, patafísico y errorista”*⁴). Кстати, наиболее удачным переводом литературы на язык эмодзи можно считать творчество русских футуристов, известных своим отрицанием традиционных норм и стремлением к емкости и лаконичности⁵.

В заключение следует добавить, что данные типы текстов широко используются в дидактических материалах и технических инструкциях как наиболее простые способы визуализации информации. Наиболее предпочитаемая структурно-содержательная модель в этом случае — изображение + текст + подпись [2, с. 67]. Сейчас можно найти объяснение правил испанского языка в виде разноцветных картинок и таблиц, комиксов, карикатур и демотиваторов: например, спряжение глаголов, значения *“se”*, типы придаточных, объяснение употребления *субхунтиво*, *рог* и *рага*; культурологическая информация — темы *«Испания»*, *«Еда»*, *«Мода»*, *«Спорт»* и т.п. В виде интеллект-карты удобно представить синонимы глагола (например, *“hacer”*) и т.п.

Таким образом, рассмотрение основных видов КТ, характерных для политического, рекламного и интернет дискурсов, позволило проанализировать степень взаимосвязи вербального и невербального компонентов, выявить нюансы функционирования основных параграфемных средств и обозначить дальнейшие тенденции развития «многофактурных» жанров, их суггестивного и «экологического» потенциала.

3 Подробнее о специфике функционирования кт в художественных жанрах (кино, литература) см. [9, с. 39–107].

4 Roberto Equisoain. No-escritor, patológico, patafísico y errorista. Blog de La Central. URL: <https://www.lacentral.com/blog/roberto-equisoain-128450>(дата обращения: 22.05.2018)

5 Язык будущего, который мы заслужили. «Яндекс.Переводчик» научился переводить текст в эмодзи. URL: <https://esquire.ru/articles/36542-emoji-translate/> (дата обращения: 20.05.2018)

2 ¿Alguna vez te lo preguntaste? ¿Dónde colocar el punto? ¿Antes o después del emoticón? La *rae* te responde. URL: <http://i24mujer.com/2018/04/alguna-vez-te-lo-preguntaste-donde-colocar-el-punto-antes-o-despues-del-emoticon-la-rae-te-responde/> (дата обращения: 20.05.2018)

Список литературы:

1. Амири Л. П. Параграфемные средства графической игры как современные паралингвистические реалии в рекламной коммуникации // Вестник Московского педагогического университета. 2013. № 2 (12). С. 69–76.
2. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). М.: Издательский центр «Академия», 2003. 128 с.
3. Артемова Е.А. Карикатура как жанр политического текста: дисс. ... канд. филол. наук. 10.02.19. Волгоград, 2002. 175 с.

4. Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. М.: Сов. Энциклопедия, 1990. С. 136–137.
5. Асмус Н. Г. Лингвистические особенности виртуального коммуникативного пространства: дис. ... канд. филол. наук. 10.02.19. Челябинск, 2005. 265 с.
6. Бернацкая А. А. К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние // Речевое общение: Специализированный вестник Красноярск: Красноярский университет, 2000. Вып. 3 (11). С. 104–110.
7. Баранов А. Г., Паршин П. Б. Воздействующий потенциал варьирования в сфере метаграфемики // Проблемы эффективности речевой коммуникации. М.: иницион, 1989. С. 41–115.
8. Ващунина И. В. Коммуникативно-функциональные особенности некодифицированных графических средств: дисс... канд. филол. наук. 10.02.04. Москва, 1995. 240 с.
9. Ворошилова М. Б. Политический креолизованный текст: ключи к прочтению. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2013. 194 с.
10. Добросклонская Т. Г. Вопросы изучения медиатекстов. М.: URSS, 2000. 298 с.
11. Захарова Е. О. Особенности пунктуационно-графического взаимодействия в рекламе // Вестник ТГПУ. 2016. № 7(172). С. 130–137.
12. Зенкова А. Ю. Визуальная метафора в социально-политическом дискурсе: методологический аспект // Многообразие политического дискурса. Екатеринбург: ИФИП УрО РАН, 2004. С. 39–54.
13. Кляунов И. Э. Структура и функции параграфемных элементов текста: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. 10.02.04. Саратов, 1983. 17 с.
14. Кряхтунова О. В. Агрессия в коммерческой и социальной рекламе как аспект лингвоконфликтологии (на материале поликодовых текстов) // Политическая лингвистика 2016. №3 (57). С. 69–76.
15. Куликова Е. В. Прецедентные феномены в поликодовом рекламном тексте // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 3 (1). С. 301–309.
16. Мед Н. Г. Оценочная картина мира в испанской лексике и фразеологии. На материале испанской разговорной речи. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. 235 с.
17. Пойманова О. В. Семантическое пространство видеовербального текста: дисс... канд. филол. наук. Москва, 1997. 237 с.
18. Солодовникова Н. Г. Экологичность эмотивной коммуникации (на материале предвыборных креолизованных газетных текстов): автореф. дисс... канд. филол. наук. 10.02.19. Волгоград, 2010. 24 с.
19. Сонин А. Г. Понимание поликодовых текстов: когнитивный аспект. М.: Институт языкознания РАН, 2005. 219 с.
20. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М.: Высшая школа, 1990. С. 180–186.
21. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса. М.: Гнозис, 2004. 328 с.
22. Шелестюк Е. В. Речевое воздействие: онтология и методология исследования. М.: Флинта, 2014. 344 с.
23. Шурина Ю. В. Интернет-мемы как феномен интернет-коммуникации // Научный диалог. 2012. № 3. С. 161–173.
24. Юданова Е. Т. Суггестивная функция языковых средств англоязычного политического дискурса: дисс. ... канд. филол. наук. 10.02.04. Санкт-Петербург, 2003. 181 с.
25. Bardin L. Le texte et l'image // Communication et langues. 1975. No. 26. P. 98–112.
26. Coseriu E. Lenguaje y política // Política, lengua y nación. Madrid: Fundación Friedrich Ebert, 1995. P. 11–32.
27. Durand J. Retórica e imagen publicitaria // Análisis de las imágenes. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1982. P. 81–115.
28. Fernández-Cañaverall D. El logo político como instrumento de significado en la comunicación electoral // Comunicación y Hombre. 2010. No. 6. P. 83–101.
29. Festinger L. A Theory of Cognitive Dissonance. Stanford University Press, 1957. 291 p.
30. Fierens L. Marketing de color. URL: http://fido.palermo.edu/servicios_dy%pendc/archivos/4666_open.pdf (дата обращения: 20.05.2018).
31. Guía de la comunicación no sexista. Madrid: Instituto Cervantes, Aguilar, 2011. 260 p.
32. Katz E., Lazarsfeld P. F. Personal influence. Abingdon: Routledge, 2017. 490 p.
33. Lasswell H. The Structure and Function of Communication in Society // Communication Theories — Critical Concepts in Media and Cultural Studies. 2006. Vol. 1. P. 84–95.
34. Maslow A. H. Motivation and Personality. New York: Harper & Row, 1970. 369 p.
35. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. Corte Madera, CA: Gingko Press, 2003. 616 p.
36. Martínez Torrijos R. El significado cultural del meme se propaga con el reloj cibernético // La Jornada (08.04.2014). URL: <http://www.jornada.unam.mx/2014/07/08/cultura/a07n1cul> (дата обращения: 21.05.2018)
37. Morala J. R. Entre arrobas, eñes y emoticones // Congreso Internacional de la Lengua Española de Valladolid, 2001. URL: http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/nuevas_fronteras_del_espanol/4_lengua_y_escritura/morala_j.htm (дата обращения: 22.05.2018)
38. Plaza J. F. Modelos de varón y mujer en las revistas femeninas para los adolescentes: La representación de los famosos. Madrid: Fundamentos, 2005. 294 p.

References:

- Amiri L. P. Paragrafemnye sredstva graficheskoy igry kak sovremennyye paralingvisticheskie realii v reklamnoj kommunikacii (Paragraph-based Tools of the Graphic Game as Modern Paralinguistic Realities in Advertising Communication). *Vestnik Moskovskogo pedagogicheskogo universiteta (Bulletin of the Moscow Pedagogical University)*, 2013, no. 2 (12), pp. 69–76. (in Russian)
- Anisimova E. E. *Lingvistika teksta i mezhkul'turnaia kommunikaciia (na materiale kreolizovannykh tekstov) (Linguistics of the Text and Intercultural Communication: on the Basis of Creolized Texts)*. Moscow, Academy Publ., 2003. 128 p. (in Russian)
- Artemova E. A. *Karikatura kak zhanr politicheskogo teksta (Caricature as a Genre of Political Text): Ph. D. Thesis*. Volgograd, 2002. 175 p. (in Russian)
- Arutiunova N. D. Diskurs (Discourse). *Lingvisticheskij ehnciklopedicheskij slovar' (Linguistic Encyclopedic Dictionary)*. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1990, pp. 136–137. (in Russian)
- Asmus N. G. *Lingvisticheskie osobennosti virtual'nogo kommunikativnogo prostranstva (Linguistic Features of the Virtual Communicative Space): Ph. D. Thesis*. Chelyabinsk, 2005. 265 p. (in Russian)
- Baranov A. G.; Parshin P. B. *Vozdeistvuiushchii potentsial var'irovaniia v sfere metagrafemiki (The Potential for Variation in the Field of Metagraphemics)*. *Problemy ehffektivnosti rechevoi kommunikacii (Issues of the Effectiveness of Verbal Communication)*. Moscow, INION Publ., 1989, pp. 41–115. (in Russian)
- Bardin L. Le texte et l'image. *Communication et langages*, 1975, no. 26, pp. 98–112. (in French)

- Bernackaia A. A. K probleme "kreolizacii" teksta: istoriia i sovremennoe sostoianie (On the Problem of "Creolization" of the Text: History and the Present State). *Rechevoe obshchenie: Specializirovannyi vestnik (Speech Communication: Specialized Bulletin)*. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk University Publ., 2000, no. 3 (11), pp. 104–110. (in Russian)
- Coseriu E. *Lenguaje y política. Política, lengua y nación*. Madrid, Fundación Friedrich Ebert Publ., 1995, pp. 11–32. (in Spanish)
- Dobrosklonskaia T. G. *Voprosy izucheniia mediatekstv (The Issues of Studying Media Texts)*. Moscow, URSS Publ., 2000. 208 p. (in Russian)
- Durand J. Retórica e imagen publicitaria. *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo Publ., 1982, pp. 81–115. (in Spanish)
- Fernández-Cañaverl D. El logo político como instrumento de significado en la comunicación electoral. *Comunicación y Hombre*, 2010, no. 6, pp. 83–101. (in Spanish)
- Festinger L. *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford, Stanford University Press Publ., 1957. 291 p.
- Fierens L. *Marketing de color*. Available at: http://fido.palermo.edu/servicios_dy%pendc/archivos/4666_open.pdf (accessed: 20.05.2018). (in Spanish)
- Guía de la comunicación no sexista. Madrid, Cervantes Institute, Aguilar Publ., 2011. 260 p. (in Spanish)
- Iudanova E. T. *Suggestivnaia funkciia iazykovykh sredstv angloiazynchnogo politicheskogo diskursa (Suggestive Function of Language Means of English-speaking Political Discourse): Ph. D. Thesis*. Saint Petersburg, 2003. 181 p. (in Russian)
- Katz E.; Lazarsfeld P. F. *Personal Influence*. Abingdon, Routledge Publ., 2017. 490 p.
- Klyukanov I. E. *Struktura i funkciia paragrafemnykh ehlementov teksta (Structure and Functions of Paragraph Text Elements)*. Ph. D. Thesis abstract. Saratov, 1983. 17 p. (in Russian)
- Kriahtunova O. V. *Agressiia v kommercheskoi i social'noi reklame kak aspekt lingvokonfliktologii (na materiale polikodovykh tekstov) (Aggression in Commercial and Social Advertising as an Aspect of Linguo-Conflictology (on the Material of Polycode Texts))*. *Politicheskaia lingvistika (Political Linguistics)*, 2016, no. 3(57), pp. 69–76. (in Russian)
- Kulikova E. V. *Precedentnye fenomeny v polikodovom reklamnom tekste (Precedent Phenomena in a Polycode Advertising Text)*. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta imeni N. I. Lobachevskogo (Bulletin of the Nizhny Novgorod University named after N. I. Lobachevskiy)*, 2014, no. 3 (1), pp. 301–309. (in Russian)
- Lasswell H. The Structure and Function of Communication in Society. *Communication Theories — Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, 2006, vol. 1, pp. 84–95.
- Martínez Torrijos R. El significado cultural del meme se propaga con el reloj cibernético. *La Jornada* (08.04.2014). Available at: <http://www.jornada.unam.mx/2014/07/08/cultura/a07n1cul>(accessed: 21.05.2018). (in Spanish)
- Maslow A. H. *Motivation and Personality*. New York, Harper & Row Publ., 1970. 369 p.
- McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Corte Madera, CA, Gingko Press Publ., 2003. 616 p.
- Med N. G. *Ocenochnaia kartina mira v ispanskoi leksike i frazeologii. Na materiale ispanskoi razgovornoj rechi (An Appraisal Picture of the World in Spanish Vocabulary and Phraseology. On the Basis of Spanish Colloquial Speech)*. Saint Petersburg, Saint Petersburg University Publ., 2007. 235 p. (in Russian)
- Morala J. R. Entre arrobos, eñes y emoticones. *Congreso Internacional de la Lengua Española de Valladolid, 2001*. Available at: http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/nuevas_fronteras_del_espanol/4_lengua_y_escritura/morala_j.htm (accessed: 22.05.2018) (in Spanish)
- Plaza J. F. *Modelos de varón y mujer en las revistas femeninas para los adolescentes: La representación de los famosos*. Madrid, Fundamentos Publ., 2005. 294 p. (in Spanish)
- Poimanova O. V. *Semanticheskoe prostranstvo videoverbal'nogo teksta (The Semantic Space of Video Verbal Text): Ph.D. Thesis*. Moscow, 1997. 237 p. (in Russian)
- Shchurina Iu. V. Internet-memy kak fenomen internet-kommunikacii (Internet Memes as a Phenomenon of Internet Communication). *Nauchnyi dialog (Scientific Dialogue)*, 2012, no. 3, pp. 161–173. (in Russian)
- Sheigal E. I. *Semiotika politicheskogo diskursa (The Semiotics of Political Discourse)*. Moscow, Gnosis Publ., 2004. 328 p. (in Russian)
- Shelestiuk E. V. *Rechevoe vozdeistvie: ontologiya i metodologiya issledovaniia (Speech Influence: Ontology and Methodology of the Study)*. Moscow, Flinta Publ., 2014. 344 p. (in Russian)
- Solodovnikova N. G. *Ekologichnost' ehmotivnoi komunikacii (na materiale predvybornykh kreolizovannykh gazetnykh tekstov) (The Ecological Character of Emotive Communication: Based on Pre-election Creolized Newspaper Texts): Ph. D. Thesis abstract*. Volgograd, 2010. 24 p. (in Russian)
- Sonin A. G. *Ponimanie polikodovykh tekstov: kognitivnyi aspekt (Understanding Polycode Texts: the Cognitive Aspect)*. Moscow, The Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences Publ., 2005. 219 p. (in Russian)
- Sorokin Iu. A.; Tarasov E. F. *Kreolizovannye teksty i ih kommunikativnaia funkciia (Creolized Texts and their Communicative Function)*. *Optimizaciia rechevogo vozdeistviia (Optimization of Speech Impact)*. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 1990, pp. 180–186. (in Russian)
- Vashunina I. V. *Kommunikativno-funkcional'nye osobennosti nekodificirovannykh graficheskikh sredstv (Communicative and Functional Features of Non-codified Graphics): Ph. D. Thesis*. Moscow, 1995. 240 p. (in Russian)
- Voroshilova M. B. *Politicheskii kreolizovannyi tekst: kluchi k prochteniiu (Political Creolized Text: the Keys to Reading)*. Ekaterinburg, Ural Pedagogical University Publ., 2013. 194 p. (in Russian)
- Zaharova E. O. *Osobennosti punktuacionno-graficheskogo vzaimodejstviia v reklame (Punctuation-graphical Interaction in Advertising)*. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta (Tomsk State Pedagogical University Bulletin)*, 2016, no. 7(172), pp. 130–137. (in Russian)
- Zenkova A. Iu. *Vizual'naia metafora v social'no-politicheskom diskurse: metodologicheskii aspekt (Visual Metaphor in Socio-political Discourse: the Methodological Aspect)*. *Mnogobrazie politicheskogo diskursa (The Variety of Political Discourse)*. Ekaterinburg, 2004, pp. 39–54. (in Russian)

УДК 811.134.2

Соколова Ксения Андреевна, кандидат филологических наук, ассистент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб. 7–9. 199034. sokol.www@mail.ru

Sokolova, Ksenia Andreevna, PhD in Philology, assistant professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. sokol.www@mail.ru

КРАСНОЕ И ЧЁРНОЕ В КУЛЬТУРЕ ИСПАНИИ

RED AND BLACK IN SPANISH CULTURE

Аннотация. Статья посвящена роли цветообозначений как существенного фрагмента становления национальных культур. Древность возникновения цветовой лексики, наличие развитой системы цветообозначений в большинстве языковых систем, сложность их семантической структуры являются подтверждением важной роли цвета для познавательной деятельности человека. Исследуется роль амбивалентных цветов «красного» и «чёрного», составляющих главную цветовую антитезу, начиная с древнейших времён. Основной особенностью колористики памятников искусства Верхнего Палеолита является именно доминирующая роль красного и чёрного, преобладающая над классической триадой «красный — чёрный — белый». Комплексное исследование материала раскрывает историю происхождения некоторых устойчивых выражений с колоративным компонентом, связанные с верованиями, традициями, обычаями, религией, реалиями сегодняшнего дня.

Ключевые слова: колористика; красный; чёрный; антитеза; амбивалентность; цветовая символика.

Abstract. The purpose of the study was to explore color designation as an important factor in the development of national culture. The appearance of color relative vocabulary in ancient times, the existence of advanced system of color marking in the majority of languages, and complexity of their semantic structure determined the importance of color marking in the process of cognition. The author analyzed the significance of ambivalent distinctions of “red” and “black” colors as components of the main coloristic antithesis. The main distinctive feature of cultural coloristics of the monuments of Upper Paleolithic was the very predominance of black and red colors heading the triad of “red — black — white”. The detailed inquiry of the study material revealed the origin of a number of collocations with a color based component. They have had a link with the cultural ingredient as well as the mentality of Spanish speaking people since the earliest period of their existence.

Keywords: coloristics; red; black; antithesis; ambivalence; color symbolism

Испания является одним из наиболее ярких примеров восприятия страны сквозь призму цвета. В создании образа Испании цвет активно участвует как способ познания и осмысления мира, фиксирует информацию об окружающей среде, своеобразии исторического пути народа, его этнических традициях, особенностях художественного видения, отражая эстетические и моральные ценности. Цвет как средство художественного выражения присутствует на подсознательном уровне и проявляется в символике, мифах, литературе.

Красный цвет соответствует традиционным ассоциациям, связанным с Испанией: страсть, «романтический край», коррида, фиеста, фламенко, а последнее время и красная фурия — сборная страны по футболу. Красный также символизирует экстравертный менталитет испанцев, не представляющих себя без постоянной коммуникации. Красный присутствует и на флаге страны, и символизирует кровь, пролитую в сражениях за свою родину, а по другой версии, пользующейся наибольшей популярностью среди простых жителей, имеет непосредственное отношение к корриде [1, p. 144].

Красный — самый амбивалентный и противоречивый из трех основных цветов «классической триады». Он символизирует кровь, огонь, жар, силу, страсть, энергию, и в то же время — злость, гнев, жестокость, войну, опасность и страдание. Традиционно красный цвет выражает подвижность и энергию, то есть те качества, носителем которых является кровь.

Популярность красного во фразеологическом фонде многих языков вызвана, на наш взгляд, сильным эмоционально-экспрессивным воздействием, которое оставляет этот цвет в сознании человека.

Несмотря на то, что красный цвет распространён в окружающем человека мире меньше, чем белый и чёрный, он достаточно широко используется во фразеологии, уступая в количественном отношении только фразеологизмам, содержащим компоненты «белый» и «чёрный».

Так, для выражения понятия «вспыльчивый, раздражённый, горячий» в испанском языке используется статическая модель “*estar al rojo vivo*” (букв. находится в ярко-красном). Исходя из исследованного материала, можно заключить, что диапазон объектов-стереотипов для красного цвета чрезвычайно широк и вариативен.

Как отмечает Е. В. Астахова, «средневековая символика со строгой религиозной догмой определяла темную цветовую гамму. Ужасы инквизиции породили “черную легенду” об Испании как о стране деспотизма, суеверий, жестоких нравов и диких обычаях, религиозного гнета, в которой царил зловещая Santa Suprema, горели костры, на которых в аутодафе сжигали еретиков. Этот черный образ, созданный в конце 16 в., активно использовался геополитическими соперниками Испании — Англией, Францией, Нидерландами. Черная легенда о диком варварском народе, проживающем за Пиренеями, отражала и претензии на колоссальные колониальные приобретения Испании. Если говорить о

недавнем прошлом — 40 летней диктатуре Франко (1939–1975), то доминирующими цветами были черный, коричневый и серый» [1, р. 143].

Но чёрный, помимо негативной коннотации, обладает также и позитивным значением, символизируя «Начало и Изобилие». В любом мифе о формировании Универсума чёрный цвет указывает на неразличимую первоначальность: в космогонических теориях он обычно предстаёт как цвет универсального синтеза. Сама жизнь, зародившаяся в Универсуме (речь идёт о существовании растений, животных и человека), произошла из чёрного цвета. Потенциальная возможность к порождению и плодородию содержалась уже в черноте Хаоса [11, р. 185]. Вышеизложенное основывается на восходящем к К. Г. Юнгу положении о том, что темнота является сферой начала всего. В этой связи чёрный, как сложный символ, таит способности к созиданию.

Красный и чёрный в культуре Испании составляют важную колористическую антитезу начиная с древнейших времен. Существенной чертой мифологического этапа становления культуры народов Пиренейского полуострова является использование цветовой символики, развивавшееся начиная с эпохи Среднего Палеолита (100000 – 40000 до н.э.). Так, по мнению Х. Альвара, о «символическом» отображении действительности, возможно, свидетельствует уже наличие красящих веществ (преимущественно охры), обнаруженных в пиренейских пещерах мустьерского периода [6, р. 18].

Тем не менее, наибольшее развитие колористической символики происходит на территории Испании позднее, в эпоху Верхнего палеолита и в основном характеризует культуру мадленского периода последнего (18000–10000 до н.э.) как апогея франко-кантабрийского искусства Пиренейского полуострова и Южной Франции [7, р. 176–177].

Наибольшее количество памятников наскальной живописи мадленского периода, в которых отмечены цветные изображения, представляют пещеры, локализованные на Кантабрийском побережье Испании, в Астурии. Это пещеры Эль Кастильо, Эль Куэро де ла Мина, Кандамо, Пенчес, Сантимаминье и другие. Многочисленные рисунки животных (лошадь, медведь и др.) выполнены преимущественно красным (реже чёрным) цветом [9, р. 854–855]. Главной особенностью колористики этих памятников является доминирующая роль красного и черного цветов, а не триады красного, черного и белого, которые выделялись

среди других основных цветов спектра и, как это показал Вяч. Вс. Иванов, играют основную роль в цветовой символике всего древнейшего изобразительного искусства [3, р. 171]. Главенствующая роль при этом принадлежит красному цвету [2, р. 108].

В самой известной пещере испанской доистории Альтамире (Сантьяна дель Мар, в 3 км к югу от Сантандера), открытой еще в 1879 г. и названной «сикстинской капеллой четвертичного периода палеолита» (15.500 до н.э.), изображения животных, несущихся в стремительном галопе так же выполнены, в основном, красной и черной краской [5, р. 207]. Ярким примером данной семиотически релевантной антитезы красного и черного являются динамические сцены охоты верхнепалеолитических пиренейских пещер. Движение и тот же черно-красный / красно-черный колорит сохраняется и в наскальных росписях мезолита (Среднего каменного века — с 8 тысячелетия до н.э.) [4, р. 50–51].

О значении красного цвета в более позднее время существования иберской культуры, формирование которой осуществлялось в период II–I тысячелетия до н.э., говорят находки статуэток, судя по остаткам краски, окрашенных в красный/пурпурно-красный цвет. Здесь возможна роль финикийцев как индикатора ориентализирующего (то есть, пришедшего с Востока) влияния — пурпурно-красный цвет использовался для окраски мужских плащей, в то время как женские плащи окрашивались в голубой (кобальтовый) [13, р. 94]. Эта же гендерная дифференциация — красный / голубой отмечается и для современного периода.

Как указывает атрибутика культуры так называемой Дамы из Басы (Dama de Baza) — памятник из песчаника в некрополе из региона Леванте (Валенсия), датированный IV веком до н.э. и найденный в 1971 г. — иберские женщины носили легкую обувь из кожи, окрашенной в красный цвет [14, р. 112].

Как показывает вышеизложенное, на всем этапе формирования и существования материальной культуры Испании, роль цветовой символики является весьма значительной. При этом в цветовой гамме основной видится роль красного цвета, присутствующего уже в памятниках доиберского (наскальная живопись) и собственно иберского периода, как основных составляющих древнейшего периода формирования культуры народов Пиренейского полуострова.

Список литературы:

1. Астахова Е. В. Цвет в образе Испании // Вестник МГИМО-Университета. 2012. №3. С. 142–146.
2. Иванов Вяч. Вс. Двоичная символическая классификация в азиатских и африканских традициях // Народы Азии и Африки. 1969. №5. С. 105–115
3. Иванов Вяч. Вс. Цветовая символика в географических названиях в свете данных типологии (к названию Белоруссии) // Балто-славянские исследования. 1980. М.: Наука, 1981. С. 163–176.
4. Иофан Н. А., Семенцова Э. А. Древний мир и его изобразительные воплощения в доантичном и античном Средиземноморье // Матер. научн. конф. «Випперовские чтения» (1985). Ч. 1. М.: «Советский художник», 1988. С. 46–59.
5. Altamira — Altamira. Symposium // Actas del Symposium internacional sobre Arte Prehistórico ... al centenario del descubrimiento de las pinturas de Altamira (1879–1979). Madrid – Asturias. Santader 1979. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981. 379 p.
6. Alvar J. De la nada al útil de metal. Memoria de España. Madrid: Aguilar, 2004. P. 9–36.
7. Beltrán A. El arte rupestre del noroeste español y las corrientes culturales entre el Atlántico. La meseta y el Mediterráneo // Revista de Guimarães. 1995. No. 105. P. 73–202.
8. Beltrán A. Los signos abstractos y los símbolos en el arte paleolítico ibérico y su asociación con las imágenes figurativas // Boletín del Centro Camuno di Studi Preistorici. 1999. Vol. I. P. 93–98.
9. Enciclopedia Española. Madrid: Edelsa, 1921. 674 p.
10. Jordan P. Neanderthal. Neanderthal Man & The Story of Human Origins. Stroud: Sutton Publishing 1999. 239 p.
11. Pagani C. Le variazioni antropologico-culturali dei significati simbolici dei colori. 2001. URL: <http://www.ledonline.it/leitmotiv/> (дата обращения: 15.10.2016)
12. Preseda F. El traje ibérico // Historia de España Antigua. Protohistoria. Vol. 1. Madrid: Cátedra, 1980. P. 210–214.
13. Santos Yanguas J. Los pueblos de la España Antigua. Madrid: Historia 16.1989. 219 p.
14. Vives Boix F. La Dama de Elche en el año 2000: análisis tecnológico y artístico. Valencia: Ediciones Tilde, 2000. 142 p.

References:

- Altamira — Altamira. *Symposium. Actas del Symposium internacional sobre Arte Prehistórico ... al centenario del descubrimiento de las pinturas de Altamira (1879–1979)*. Madrid, Asturias. Santader 1979. Madrid, Ministerio de Cultura. Publ., 1981. 379 p. (in Spanish)
- Alvar J. *De la nada al útil de metal. Memoria de España*. Madrid, Aguilar Publ., 2004. pp. 9–36. (in Spanish)
- Astahova E.V. Tzvet v obraze Ispanii (Color in Image of Spain). *Vestnik MGIMO-Universiteta (Vestnik MGIMO University)*, 2012, no. 3. pp. 142–146. (in Russian)
- Beltrán A. El arte rupestre del noroeste español y las corrientes culturales entre el Atlántico. La meseta y el Mediterráneo. *Revista de Guimarães*, 1995, no. 105, pp. 73–202. (in Spanish)
- Beltrán A. Los signos abstractos y los símbolos en el arte paleolítico ibérico y su asociación con las imágenes figurativas. *Boletín del Centro Camuno di Studi Preistorici*, 1999, vol. 1, pp. 93–98. (in Spanish)
- Enciclopedia Española*. Madrid, Edelsa Publ., 1921. 674 p. (in Spanish)
- Iofan N. A.; Sementsova E. A. Drevnii mir i ego izobrazitel'nye voploshcheniia v doantichnom i antichnom Sredizemnomor'e (Ancient World and Its Pictorial Representations in the pre Antique and Antique Mediterranean). *Materialy nauchn. konf. "Vipperovskie chteniia" (1985) (Vipper's Readings: Conference materials (1985)). Part 1*. Moscow, Sovetskii hudojnik Publ., 1988, pp. 46–59. (in Russian)
- Ivanov Viach. Vs. Dvoichnaia simvolicheskaia klassifikatsiia v aziatskikh i afrikanskikh traditsiakh (Double Symbolic Classification in Asian and African Traditions). *Narody Azii i Afriki (People of Asia and Africa)*, 1969, no. 5, pp. 105–115. (in Russian)
- Ivanov Viach. Vs. Tsvetovaia simbolika v geograficheskikh nazvaniakh v svete dannykh tipologii (k nazvaniu Belorusii) (Color Symbolic in Geographic Names in Relation to Data Typology). *Balto-slavianskie issledovaniia (Balto-slavic Studies)*. Moscow, Nauka Publ., 1981, pp. 163–176. (in Russian)
- Jordan P. *Neanderthal. Neanderthal Man & The Story of Human Origins*. Stroud, Sutton Publ., 1999. 239 p.
- Pagani C. *Le variazioni antropologico-culturali dei significati simbolici dei colori*. 2001. Available at: <http://www.ledonline.it/leitmotiv/> (accessed: 15.10.2016). (in Italian)
- Preseda F. El traje ibérico. *Historia de España Antigua. Protohistoria. Vol. 1*. Madrid, Cátedra Publ., 1980, pp. 210–214. (in Spanish)
- Santos Yanguas J. *Los pueblos de la España Antigua*. Madrid, Historia 16 Publ., 1989. 219 p. (in Spanish)
- Vives Boix F. *La Dama de Elche en el año 2000: análisis tecnológico y artístico*. Valencia, Ediciones Tilde Publ., 2000. 142 p. (in Spanish)

удк 81-22; 398.3; 398.9

Войку Ольга Константиновна, филолог, кандидат педагогических наук, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9. 199034. voicou@mail.ru

Voiku, Olga Constantinovna, Philologist, PhD in Pedagogical Sciences, associate professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. voicou@mail.ru

ПРИМЕТЫ И ПРЕДРАССУДКИ В КУЛЬТУРЕ ИСПАНИИ: ВТОРНИК — ДЕНЬ ТЯЖЕЛЫЙ, СГЛАЗ И ИНГАЛИУС

OMENS AND SUPERSTITIONS IN THE CULTURE OF SPAIN: TUESDAY AS A HARD DAY, THE EVIL EYE AND INGALIUS

Аннотация. Статья посвящена вопросам культуры, быта, обычаев и традиций испанского народа. У всех народов имеются свои особенные ритуалы повседневного поведения, обычаи и традиции. При упоминании Испании возникает определенный ряд ассоциаций. Однако существует и иная, незнакомая Испания. Поэтому представляется необходимым более подробно рассмотреть некоторые приметы Астурии, Каталонии и других частей Испании, в частности, связанные с рождением и его обстоятельствами. Как видно из астурийских источников народного творчества, рождение во вторник не могло принести удачу новорожденному, а обрекало его на страдания в течение всей жизни. Обнаруженный в Каталонии тайный катехизис также подтверждает, что вторник считался неудачным днем для появления на свет. В Астурии неудачным днем для рождения считалась и пятница. Представляет интерес и тот факт, что и в странах Латинской Америки вторник является несчастливым днем, в частности, в Чили военный переворот произошел во вторник 11 сентября 1973 г. Особое внимание уделяется такому негативному явлению, как сглаз, рассматривается и явление ингалиуса. Данное явление наблюдается только в Астурии, на астурийском диалекте *bable* — *los ingalius*, всегда употребляется во множественном числе. В статье представлены примеры испанских пословиц и поговорок, а также некоторые разновидности молитвы для изгнания ингалиуса, которые наглядно иллюстрируют исследуемый материал. Следует отметить, что данное явление еще недостаточно изучено, также как и многие вопросы, связанные с культурой, традициями и обычаями испанского народа. Для того, чтобы расширить наши представления и знания об Испании, следует продолжать изучение наследия культурной памяти этой страны.

Ключевые слова: универсальные слова; астурийская народная песня; вторник; симптомы сглаза; ингалиус; область обычаев.

Abstract. In the study the author investigated the matters of culture, life, customs and traditions of the Spanish people. In the paper there is a detailed review of some of the omens of Asturias, Catalonia and other parts of Spain, related to the birth giving and its circumstances. The author drew special attention to the problem of the evil eye and a concept of ingalius. Discovered in Catalonia secret catechism also confirmed that Tuesday was an unlucky day for being born. In Asturias Friday also had a reputation of a bad day for a birthday. The examples of Spanish proverbs and sayings, different kinds of prayers for exorcising inagalius clearly illustrated the presented material. This phenomenon is only common in Asturias — in Asturian dialect *bable* it is *los ingalius*, always in plural. Researchers have not treated this phenomenon in much detail, as well as many of the issues related to culture, traditions and customs of the Spanish people. In order to expand our understanding and knowledge about Spain, it is necessary to continue exploring the heritage of cultural memories of this country.

Keywords: universal words; Asturias folk songs; Tuesday; ingalius; evil eye; customs and traditions.

У каждого народа свои ритуалы повседневного поведения, обычаи, традиции. Испания всегда притягивала к себе интерес русского человека. Существует определенный ряд ассоциаций, которые возникают при упоминании Испании. Так называемые *palabras universales* — универсальные слова, которые даже не требуют перевода: *fiesta, siesta, amigo, hola, adiós, paella, jamón, sangría* — вызывают в памяти образ солнечной, радостной Испании. Однако эта та Испания, которая представляется иностранцам. А ведь существует еще и другая Испания, со своей культурой, историей, образом и правилами жизни, которые нам совершенно неизвестны. Поэтому представляется необходимым обратиться к вопросам культуры, быта и обычаев испанского народа, чтобы ближе познакомиться с жизнерадостным и трудолюбивым народом, который иногда позволял раньше и позволяет себе сейчас немного отдохнуть и расслабиться в наше нелегкое время. Следует отметить, что для всех представленных примеров дан наш собственный перевод.

Испанские приметы, связанные с рождением и его обстоятельствами, на наш взгляд, представляют особый интерес. В Астурии, Каталонии и в других частях Испании родиться во вторник считалось неудачей. Это видно из астурийской народной песни:

A mi madre le pregunto
que si he nacido en martes,
porque esta desgracia mía
me persigue a todas partes.

Спрашиваю я у матери своей,
не во вторник ли я был рожден,
поскольку везде меня преследует
эта моя злая судьба.

В Каталонии был обнаружен тайный катехизис, в котором говорится о тех, кто родился в разные дни недели:

Lunes: afortunados.
Martes: pobres y desgraciados.
Miércoles: negociantes.
Jueves: sabios.
Viernes: artistas.
Sábado: bajos y esmirriados.
Domingo: talentados.

Понедельник: счастливы.
Вторник: бедняки и неудачники.
Среда: торговцы.
Четверг: мудрецы.
Пятница: художники и влюбленные.
Суббота: низкорослые.
Воскресенье: талантливые.

Интересно мнение, бытовавшее в Астурии, что родиться не в пятницу, это уже была большая удача. С одним только исключением: Страстной Пятницы [6, р. 22]. Пятница и вторник в испанской культуре считаются несчастливыми днями:

En viernes y martes, ni tela urdas ni hija cases.
Ни в пятницу, ни во вторник ткань не тки
и дочку замуж не выдавай.

В 1276 г., именно во вторник, жители Арагона и Валенсии на полях Луксена потерпели поражение от мавров. Дон Хайме I Завоеватель, под чьим командованием сражались арагонцы и валенсийцы, не смог оправиться от позорного поражения. Он вернулся в Валенсию, где и скончался 27 июля 1276 г. С того времени и существует поговорка:

En martes, ni te cases ni te embarques.
Во вторник не женись и на корабль не садись.

Однако всему плохому приходит конец:

Cada martes tiene su domingo.
После вторника придет воскресенье.

В давние времена в Испании преступникам в виде наказания по вторникам отрезали уши, отсюда следующая поговорка:

No hay para cada martes orejas.
На все вторники ушей не хватит.

По вторникам публично наказывали и неверных жён: мужья вели их по улицам и хлестали кнутом или плетью:

Sobre cuernos, penitencia.
За рога — покаяние.

Столько всего плохо случалось во вторник, что появилась поговорка:

Sobrar para martes.
Это слишком даже для вторника.

Некоторые поговорки появились вследствие рифмованного окончания, хотя на самом деле, очень часто перевод этих фраз звучит не совсем благозвучно:

¿Martes? — De mierda te hartes.
Вторник? Дрянью наешься [7, р. 603].

Заслуживает внимания и мнение современной чилийской писательницы Исабель Альенде о том, что по какому-то кармическому историческому совпадению военный переворот в Чили и атака на башни-близнецы в США были совершены на рассвете во вторник 11 сентября, но в 1973 г. и 2001 г. соответственно. Горящие здания, дым, языки пламени и панический страх — все это было в те дни. Во время этих трагических событий в разные годы погибло много невиновных людей [3, р. 14]. Отметим, что вторник 11 сентября 1973 г. оказался трудным днем и для Чили. В этой стране, как и во многих испаноязычных странах, наблюдается связь с испанской культурой. Однако целью данного исследования является рассмотрение именно испанской области обычаев.

Таким образом, можно сделать вывод, что в испанской культуре вторник, действительно, является каким-то особым днем, не приносящим удачи, хотя некоторые скептики могут сказать, что это всего лишь совпадение. Однако негативные поговорки и приметы, которые связаны со вторником, наиболее часто встречаются именно в испанском фольклоре.

Сглаз является еще одним негативным явлением в культуре испанцев. Симптомы сглаза весьма разнообразны. Можно утверждать, что жители каждого селения понимали эти симптомы по-своему. Фернандес Руис в «Медицинской истории Астурийского княжества» приводит следующие симптомы: «*Agüeyau* (тот, кого сглазили) неожиданно чувствует недомогание, утомление, каких-либо видимых повреждений нет, постепенно теряет силы» [6, с. 33–34]. Жертва сглаза испытывает:

Истощение, слабость.
Забывчивость, бездеятельность.
Расстройство кишечника, зеленоватые выделения.
Эпилепсия.
Потеря аппетита, холодный пот, рвота кровью.
Быстрая смерть.

Последнее свидетельство согласуется с полевыми записями Марии Катедрала Томаса, которые она представила в своей работе «Заметки о зависти: дурной глаз среди пастухов Алсады». Там приводится следующий пример: «У меня был очень красивый ребенок, упитанный, который никогда не болел. Однажды пришла старуха из другой деревни и стала просить милостыню. Я дала ей несколько картофелин, чтобы она поела, но женщине этого показалось мало. Она подошла к ребенку стала и говорить: “Какой прелестный ребенок, какой красивый, какой здоровый! У меня внук его возраста, но он очень болезненный”. На следующий день ребенок заболел, ему становилось все хуже и хуже. Он оказался при смерти. И все это по вине той женщины, которая сглазила его, что-то наколдowała, потому что ей показалось недостаточным мое подаяние или она позавидовала моему малышу» [6, р. 35].

В борьбе со сглазом профилактика не менее сложна. Первое средство — это уберечь детей от взглядов всех возможных людей, умеющих колдовать. Затем идут религиозные ритуалы: поручить ребенка Святой Эуфемии Ардинской, Христу Кориасскому (его также называют Христом Кантонадийским за тот шум, что производят дети во время мессы в его честь — *cantonada de los nenos*); повесить на шею ребенка какой-либо медальон или амулет, например, Сан Бенито.

Обычно прибегали к помощи деревенской знахарки, которая могла избавить от сглаза. Лечение было основано на словесных обрядах, магических действиях, окуривании и т.п. Вот пример разновидности молитвы:

Tres te han aojado,
Cuatro te desaojarán,
Jesús, José, María
Y la Santísima Trinidad.

Трое тебя сглазили,
Четверо избавят от сглаза:
Иисус, Иосиф, Мария
И Пресвятая Троица.

В качестве магических действий ребенку давали воду, в которой лежал какой-либо столовый прибор или серебряный предмет. Иногда окуривали рубашку младенца дымом от ветки благословенного лавра.

Для региона Астурии не менее страшным недугом являлся ингалиус (*los ingalius*) [4]. Данное явление наблюдается только в Астурии, на астурийском диалекте *bable* — *los ingalius*, всегда употребляется во множественном числе. Если ребенок слабый, говорят, что у него ингалиус, и чтобы излечить его, семья собирается вместе, связывают ребенку ноги шерстяной ниткой, спряденной дома. Затем кто-нибудь несет младенца на перекресток двух дорог, по которым проходил ранее или может пройти священник, направляющийся причастить умирающего. Там человек садится с ребенком на руках, и протягивает первому появившемуся прохожему ножницы, со словами:

Hombre que vienes con fortuna,
Corta los *ingalius* a esta criatura.
Пришедший наудачу,
Отрежь ингалиус от этого младенца.

Пришедший перерезает нить, которой связаны ноги ребенка, и этим как бы отрезает болезнь. Процедура будет успешной, если производить ее в тишине, а люди, принимавшие в ней участие, должны разойтись, не простившись.

Об ингалиусе говорит и фольклорист М. Мартин Санчес [5, р. 610], приводя список мифических персонажей Астурии, который насчитывает 94 персонажа.

Интересен тот факт, что и в России существовало обращение к колдуну (в случае «порчи») и священнику (при «бесоодержимости»). Как отмечает в своей работе Е. Мельникова: «По материалам XIX–XX вв., обращение к священнику было отнюдь не исключительной, а только одной из целого ряда других возможных мер по устранению болезни, среди которых и поиск “знахаря”, и поездки к различным святыням... Существовал и еще один вид терапии “кликушества” — “отчитывание светским лицом” [2, с. 95–96]. Таким образом, можно сделать вывод о том, что у каждого народа существуют свои средства профилактики сглаза, ингалиуса и бесоодержимости.

Именно в связи с культурой и бытом раскрываются те черты, по которым мы обычно узнаем своего и чужого, англичанина или испанца. В жизни человека есть обширная область обычаев и приличий. Формы и нормы бытового поведения передаются через быт и тесно соприкасаются со сферой народной поэзии. Они вливаются в память культуры [1, с. 12].

Список литературы:

1. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Искусство, 1996. 399 с.
2. Мельникова Е. «Воображаемая книга»: очерки по истории фольклора о книгах и чтении в России. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. 182 с.
3. Allende I. *Mi país inventado*. Barcelona: Random House Mondadori, 2005. 220 p.
4. Diccionario General de la Lengua Asturiana (DGLA). URL: <https://mas.lne.es/diccionario/palabra/> (дата обращения: 11.04.2018).
5. Martín Sánchez M. *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*. Madrid: Editorial EDAF, 2002. 721 p.
6. Martínez E. *Costumbres Asturianas*. León: Editorial Everest, 1982. 192 p.
7. Sbarri J. M. *Gran Diccionario de refranes de la lengua española*. Buenos Aires: Talleres Atlas de J. Belmonte, 1943. 1028 p.

References:

- Allende I. *Mi país inventado*. Barcelona, Random House Mondadori Publ., 2005. 220 p. (in Spanish)
- Diccionario General de la Lengua Asturiana (DGLA). Available at: http://mas.lne.es/diccionario/palabra/44_891 (accessed: 11.04.2018). (in Spanish)
- Lotman Ju. M. *Besedy o russkoi kul'ture: Byt i traditsii russkogo dvorianstva (XVIII – nachalo XIX veka)* (*Conversations about Russian Culture: Life and Traditions of the Russian Nobility (the 18th – the begging of the 19th century)*). Saint Petersburg, Iskuststvo Publ., 1996. 399 p. (in Russian)
- Martín Sánchez M. *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*. Madrid, Editorial EDAF Publ., 2002. 721 p. (in Spanish)
- Martínez E. *Costumbres Asturianas*. León, Editorial Everest Publ., 1982. 192 p. (in Spanish)
- Mel'nikova E. “*Voobrazhaemaia kniga*”: *ocherki po istorii fol'klora o knigakh i chtenii v Rossii*. (“*An Imaginary Book*”: *Essays on the History of Folklore, Books and Reading in Russia*). Saint Petersburg, Publishing house of the European University in St. Petersburg, 2011. 182 p. (in Russian)
- Sbarri J.M. *Gran Diccionario de refranes de la lengua española*. Buenos Aires, Talleres Atlas de J. Belmonte Publ., 1943. 1028 p. (in Spanish)

