

Тезисы докладов научной конференции

«АНТРОПОМОРФНЫЕ И ЗООМОРФНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НАЦИЙ И ГОСУДАРСТВ В СЛАВЯНСКОМ КУЛЬТУРНОМ ДИСКУРСЕ» (Институт славяноведения РАН, 24 сентября 2019 г.)

Н.В. Злыднева

ЗООМОРФНАЯ СИМВОЛИКА В ПАРА- И МЕТА- ГЕРАЛЬДИЧЕСКИХ ИЗОБРАЖЕНИЯХ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА: ОТ КРАКОВА ДО МОСКВЫ

На материале государственной и национальной зооморфной символики в докладе предполагается осветить одну из проблем специфической художественной коммуникации в XX веке, а именно, проблему расширения семантики при сохранении традиционного культурного кода. Речь в основном пойдет о двух полярных моделях функционирования зооморфной национальной / государственной геральдики в XX веке, реализующей два различных механизма – замещения как утверждения и нейтрализации как отрицания. Первая модель рассматривается на примере маскаронов 1900-х – 1930-х годов в Польше (преимущественно в Кракове) – декоративных рельефах над порталами домов, которые в условиях символизма и пост-символизма наследуют геральдическую традицию, реализуя функцию идентификации (национальной / родовой / профессиональной). Особенностью краковских маскаронов является широкое использование зооморфного кода с элементами мифологии (орлы, драконы, слоны, броненосцы, лягушки и др.) Предметом рассмотрения станет вопрос о том, насколько сопряжен этот бестиарий с национальной и государственной символикой Речи Посполитой и чем обусловлены девиации значений.

Вторая модель представлена метаописанием государственных геральдических знаков и символов в живописи и скульптуре московского соцарта 1980-х – 1990-х гг. (Б. Орлов, В. Комар и А. Меламид и др.), также часто опирающихся на зооморфный код. Орлы, медведи и прочие зооморфные символы российской государственности подвергнуты здесь критической инверсии, следствием чего является семантическая трансформация художественного сообщения. В обоих случаях имеет место ироническое снижение образа в условиях пограничной культурной ситуации (пространственной

в Польше эпохи сецессии – с одной стороны, и временной в России на рубеже возникновения постсоветского общества – с другой). В докладе будет предложена интерпретация этих и ряда других вариантов зоотропной мотивики, опирающейся на столь различные коннотации, но формирующей единый «текст» постгеральдической традиции, а также генерирующей новые переносные смыслы в поле национальной и государственной риторики.

В.В. Котов

ЮЖНОСЛАВЯНСКО-ЧЕШСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ТРАНСФЕР ОБРАЗА СОКОЛА КАК ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НАЦИИ

На рубеже 1861–1862 гг. в Праге в период появления сокольства – движения, соединявшего, по образцу немецких «Турнфайров», национализм и гимнастику, произошло перенесение в чешскую культуру южнославянского образа сокола как зооморфной репрезентации нации. Этот перевод предполагал соотнесение сокола с уже занимавшими прочное место в местном политическом дискурсе образами голубя, орла, орлиц и льва.

Сам факт такого перенесения замалчивался, поскольку как мог повлечь за собой обвинения в нелояльности. Первые краткие свидетельства об этом трансфере относятся к 1873 и 1883 г., причем первое из них, сообщающее о том, что основатели сокольства имели в виду черногорцев, не было замечено исследователями, а второе стало причиной разночтений в историографии из-за своей лаконичности, ведь речь в нем шла о неопределенных «южнославянских национальных героях».

К началу 1860-х гг. образ южного славянина-«сокола» был давно известен чешской образованной публике. Это произошло в том числе благодаря песням, собранным сербским лингвистом Вуком Стефановичем Караджичем: *«Жил да был Страхинья Банович / Был он баном маленького банства / Маленького банства край Косова / Не бывало сокола такого!»* (пер. Н.В. Берга). В предыдущие десятилетия было издано множество чешских и немецких переводов песен Караджича. В 1850-е гг. автор названия сокольского движения, политик, литератор и педагог Эмануэл Тоннер, также занимался переводом южнославянского фольклора, обращаясь за помощью к сербским студентам в Праге, что в итоге вылилось в издание в 1852 г. в рамках поддержки строительства Национального театра соответствующего сборника параллельных сербских, чешских и польских текстов «Сербских народных песен». В

них с «сивыми соколами» сравниваются Королевич Марко, Старина Новак и другие герои.

Хотя восприятие чешским обществом всех южных славян являлось в этот период нередко недифференцированным, тем не менее образ «сокола» также отдельно ассоциировался у чехов с черногорцами. В 1853 г. под названием «Черногорцы» вышел перевод на чешский романа богемского немецкоязычного писателя Карла Герлоша (Герлосзона) «Стефан Малый, царь черногорский» (1828), в который была включена часть караджичевской песни «Царь Лазарь и царица Милица», содержащей метафору героя-«сокола». Последняя встречается и в других частях романа («...*есть ли что слаще, чем тот миг, когда мы сидим на холме и отдыхаем после битвы, по долине течет кровь, а врагов веры лежит столько, сколько осенью листьев, миг, когда черногорские соколы... с окрашенными кровью крыльями и красными когтями возвращаются с поля боя...*»). В том же году в пражском журнале «Люмир» вышел рассказ «Месть черногорская» хорватского писателя и поэта Мирко Боговича в переводе дипломата и публициста Яна Вацлика, где черногорцы сравнивались с соколами, предпочитающими долинам горы.

Ответ на вопрос о том, в какой степени этот образ был распространен в местной культуре, относится к компетенции исследователей-балканистов. Герой-сокол встречается в поэме «Горный венец» черногорского светского и духовного главы Петра II Петровича Негоша (1813–1851). Употребление в 1911 г. метафоры «черногорские соколы» сыном его племянника, королем Черногории Николой I Петровичем в разговоре с австрийским послом в Цетинье было затем использовано в названии монографии американского историка Джона Тредвея «Сокол и Орел».

Что касается других регионов, Вацлик пересказывал в альманахе «Букет» (1859) услышанную им в 1852 г. от жителя Косово легенду об убийстве Милошем Обиличем Мурада I в 1389 г., упоминая, что, войдя в шатер султана, Обилич посмотрел на него «соколиными глазами». Далее, в первой половине 1861 г. метафора «сокола» появлялась в материалах чешской «Национальной газеты» о хорватских землях и Военной границе («храбрые... соколы», «сивые соколы граничары» и т.д.).

Однако в 1862 г. во время очередного черногорско-турецкого военного конфликта образ «сокола» упоминался в этом же источнике в первую очередь в связи с черногорцами (в Герцеговине «турок везде одолевает страх и ужас перед черногорскими соколами», Цетинье – «гнездо черногорских соколов» и т.д.) В марте 1863 г. в фельетоне оломоуцкой газеты «Мораванин» содержались следующие обвинения: «...образованная Европа... в данный момент безучастно наблюдает за борьбой польских белых орлов (участников восста-

ния в Царстве Польском. – В. К.), как ранее за битвами черногорских соколов».

Среди ряда националистов в тот период имела хождение идея, что черногорцы и южные славяне вообще должны послужить своеобразным примером для чехов. Так, исторический цикл писателя Прокопа Хохолоушека «Юг» (1862–1863), объединивший как новые, так и старые произведения автора, во многом проецировал отношения сербов или черногорцев и турок на отношения чехов и немцев. Создаваемый в этот период чешскими националистами (например, художником Ярославом Чермаком) образ живущих среди необузданной природы свободных, храбрых и сильных черногорцев был, по мнению чешского историка Франтишека Шистека, частью «молодецкого дискурса», который понимается как противоположность «балканизму» болгаро-американского историка Марии Тодоровой.

В целом внимание к славянам у «соколов» и всех политически активных чехов имело волнообразный и прикладной характер. После окончания военного конфликта в Черногории внимание к южным славянам несколько угаснет, чтобы вновь вспыхнуть во второй половине 1870-х гг. И после заимствования образа сокола последний продолжал ассоциироваться в чешской культуре с южными славянами. Свидетельством этому служат политическая публицистика, а также творчество чешской поэтессы Элишки Красногорской в 1870-е гг.: например, в одном из ее произведений во время вымышленного разговора представителей славянских народов, чех обратится к черногорцам как к «неудержимым соколикам», а в другом месте герцеговинская девушка влюблена в черногорца-«вольного соколика».

В чешском политическом дискурсе XIX в. присутствовало несколько других зооморфных метафор для обозначения чешской нации и, в первую очередь, голубь и лев. Образ голубя был связан с примордиалистскими представлениями о миролюбивых свойствах «национального характера», о надлежащем способе решений конфликтов, а также о возможности существования и характере деятельности чешских вооруженных формирований. Лев, однако, представлял противоположные ценности. Так, в начале 1862 г. поэт Витезслав Галек в новогоднем фельетоне «Национальной газеты» призывал чехов «перестать быть голубиной нацией» и «знать, что на нашем гербе изображен лев». Лев и другие богемские символы в этот период стали воспринимались как национально-чешские, чего нельзя сказать о так же имевших геральдическое происхождение моравской и силезской орлицах и австрийском двуглавом орле.

Образу «сокола» предстояло занять место в этой системе координат. В «Национальной газете» 27 мая 1862 г. очередная часть эссе

анонимного автора «Наше спасение – в чешской добродетели» начиналась со следующего гордого утверждения: *«Пожалуй, никто не имеет большего права на льва, чем наша “голубиная” чешская нация»*. Это тезис доказывался отсылкой не только на крестовые походы против гуситов, но и на вымышленную битву с монголами при Оломоуце в 1241 г. из сфальсифицированной Краледворской рукописи, а также на Австро-итало-французскую войну 1859 г. При этом миролюбивость и справедливость чехов не отрицается и они, таким образом, объявляются одновременно «голубиной и львиной нацией». 1 июня 1862 г. на освящении знамени «Пражского Сокола» один из знаменосцев Ян Долежал сказал в своей речи, вероятно, реагируя на это эссе: *«Да, любовь к Родине, любовь к своему роду – это та великая добродетель, которая вдохновляет на самые благородные поступки, самые тяжелые подвиги, которая превращает голубиную нацию в нацию героев...», «...давайте соединим голубиную добросердечность и сокольскую храбрость...»* Позднее популярный сокольский марш будет призывать отправляться в путь защитников Родины «с силой льва и ловкостью сокола».

Вступление в «Сокол» означало манифестацию принадлежности к чешской нации. Несмотря на стремление идеологов движения охватить всю нацию, особенно на более позднем этапе, образ сокола, в отличие от изначального южнославянского источника этой метафоры, не распространялся автоматически на каждого представителя чешской нации мужского пола. Редким исключением применения определения «сокол» к человеку, не являвшемуся членом одного из сокольских обществ, было указание венского корреспондента чешской «Национальной газеты» в 1866 г. на то, что централисты якобы считали главу Правительства, Рихарда Белькреди, «самым красным соколом» (цвет по элементу сокольской формы – гарибальдийским рубашкам).

Лев был главной зооморфной репрезентацией чешской нации, не оставляя места для образа сокола. Одним из исключений было праздничное представление в Новоместском театре 17 августа 1866 г. накануне дня рождения Франца-Иосифа I во время прусской оккупации Праги: на сцене бюст монарха возвышался над львом, которого охраняли четыре сокола. Однако уже во время визита императора осенью 1866 г. на фасадах зданий, триумфальных арках, знаменах (кроме, разумеется, знамен сокольских обществ) и мишенях-тарелочках для стрельбы использовались изображения исключительно богемского льва, моравской и силезской орлиц и австрийского орла.

Одной из причин вышеописанного исключения лета 1866 г. было то, что к этому периоду относятся самая заметная вплоть до XX в. попытка реализовать военный потенциал сокольских обществ

и их успешное функционирование в качестве городской милиции. Таким образом, чешские «соколы» отчасти приблизились к тому южнославянскому образу, который дал им название. Заимствование «голубиной и львиной» чешской нацией образа сокола может быть интерпретировано как проявление желания части националистов изменить политическую тактику на более радикальную или по крайней мере примерить маску типологически отличных движений (соответствующих скорее не третьему, а первому сценарию Остерхаммеля, не тернарной, а бинарной модели Лотмана, не интегрированному, а повстанческому подтипу малых наций Гроха и т. д.)

В мирное время продолжением языковой и визуальной игры с птичьей символикой были сокольские «вылеты» (от нем. Ausflug), то есть загородные поездки, «слеты», «гнезда» или чаще «соколовны», то есть гимнастические залы и карнавалы-«шибржинки», означавшие в том числе «чирикание». Важным элементом сокольской формы стало перо сокола, вставлявшееся в головной убор. По мере женской эмансипации, членами движения стали также «соколки». Птица изображалась на знаменах сокольских обществ, значках, плакатах Всесокольских слетов (на многих из которых нашлось место также богемскому льву), в том числе созданных Альфонсом Мухой, и др.

Сокольское движение можно определить также как совокупность версий сокольства, получивших в различном объеме распространение среди представителей всех славянских наций. В других славянских культурах образ сокола получил различные интерпретации, которые требуют отдельного изучения, включая болгарское предпочтение названия «Юнак» («Молодец»).

Католической альтернативой движения в так называемых чешских и словенских землях стал «Орел», тогда как рабочие и иные массовые спортивные организации не использовали подобные символы. Имеется также ряд примеров выхода этого образа за пределы славянских культур.

Во время и непосредственно после Первой мировой войны был впервые реализован военный потенциал движения. Как и в России в 1917 г., символическим актом обретения независимости 28 октября 1918 г. стало уничтожение изображений двуглавых орлов, размещенных на фасадах административных зданий в Праге и других городах. Противопоставлявшийся орлам образ сокола, однако, не стал государственным и в основу чехословацкой геральдики были положены в первую очередь богемские, а также моравские, силезские и венгерские символы. Не была реализована и идея назвать «соколом» валюту нового государства. И в XXI веке чешские дети узнают в одноименной популярной телепередаче «Историю храброй чеш-

ской нации» от охотников на мамонтов до Бархатной революции именно из уст божьего льва.

А.Н. Красовец

**ЗООМОРФНЫЕ И АНТРОПОМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ
СЛОВЕНЦА / ДРУГОГО В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ КАРИКАТУРЕ
СЛОВЕНСКОЙ САТИРИЧЕСКОЙ ПЕРИОДИКИ (1869–1950)
В РАМКАХ БОРЬБЫ ЗА НАЦИОНАЛЬНУЮ КУЛЬТУРУ
И ИДЕНТИЧНОСТЬ**

Предметом исследования являются зооморфные и антропоморфные образы словенца / другого в изобразительной карикатуре словенской сатирической периодики (1869–1950) как часть борьбы за национальную культуру и идентичность. Среди изданий следует упомянуть «Brencelj v lažnjivi obleki» (1869–1870), «Juri s pušo» (1869–1870), «Sršeni» (1871), «Petelinček» (1870), «Škrat» (1883–1885, 1903–1906, 1927–1928), «Jež» (1902–1909), «Osa» (1905–1906), «Jutro» (1910–1912), «Pika» (1912–1913), «Bodeča neža» (1914), «Kurent» (1918–1919), «Slovenec» (1924–1932), «Satura» (1925), «Muhe» (1926–1927), «Skovir» (1928–1929), «Blazni Kronos» (1940), «Toti list» (1938–1941), «Pavliha» (1945, 1946/1947, 1948) и др.

Сатирическая периодика на словенском языке во второй половине XIX в. становится доказательством того, что словенцы встали в ряд с другими культурными и просвещенными народами; с начала XX в. можно говорить о высочайшем уровне словенской карикатуры (художники-карикатуристы М. Зарник, Г. Биролла, М. Гаспари, Х. Смрекар, Ф. Подрекар и др.). Она является важным свидетелем становления общественного мнения и визуальной культуры, где немаловажную роль играют стереотипные модели, на основе которых отражается актуальная политическая ситуация и ее противоречия. Так, во второй половине XIX в. в словенской печати формируются два главных стереотипа: «немчур» («nemškutar») в образе немецкого мещанина во фраке и цилиндре и словенский автостереотип в виде Краньского Янеза, одетого в национальную крестьянскую одежду, что говорит также о социальной структуре населения, осознающего себя как словенское (население, определяющее себя как немецкое, жило преимущественно в городах). Чуть позже появляется родственный аллегорический образ в роли персонификации Словении, которая изображается в виде девушки или женщины-крестьянки в национальной одежде, этот же образ мы наблюдаем на протяжении всего XX в.

Отметим также зооморфные образы в названиях сатирической периодики: здесь преобладают названия насекомых (шершень, оса, муха, слепень), с которыми идентифицируют себя словенские издатели, настроенные при помощи сатиры атаковать общественное мнение в борьбе за национальную культуру и самосознание. Немаловажна и отсылка ко второму словенскому поэтическому альманаху «Kranjska čbelica» («Краньская пчелка», 1830–1848), прошедшему, в отличие от научного журнала «Slavonija», австрийскую цензуру и сыгравшему ключевую роль в распространении словенского языка среди образованного слоя населения, проживающего в ситуации двуязычия и преимущественного использования немецкого языка.

Чужие / другие (немцы, итальянцы, сербы, хорваты) в словенских карикатурах также часто изображаются в виде диких животных, хищников; неотъемлемым в этой связи оказывается симптоматичный для словенской мифологии образ змеи.

Более подробное изучение словенской карикатуры и ее зооморфных и антропоморфных составляющих позволит проследить общественную и политическую динамику формирования словенской национальной и культурной идентичности; подобного рода исследование представляется новаторским в истории словенской науки.

М.В. Лескинен

МЕТАФОРИЧЕСКИЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ РОССИИ-ГОСУДАРСТВА И РУССКОЙ НАЦИИ В ФЕМИННЫХ ОБРАЗАХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Воплощение европейских государств в антропоморфных, и прежде всего феминных образах (Матери и Девы) получило широкое распространение в скульптурных, живописных и графических изображениях в XVIII–XX вв. Они активно изучаются в исследованиях, посвященных формированию национализмов. Реконструкция истории и эволюции образа России-матушки в русской культуре предпринималась, в частности, в работах Джоанны Хаббс, Олега Рябова и Линды Эдмондсон. В докладе предполагается анализ визуальных источников в несколько ином аспекте: в центре внимания вопрос о том, как очевидная для исследователей трансформация образа России-государства (России-матушки) и России-нации соотносилась с процессом (характерным для формирующихся наций) поиска и «выбора» национального идеального типа, наделяемого

комплексом физических достоинств и нравственных добродетелей, а также других отличительных свойств. Речь, таким образом, пойдет о взаимодействии складывавшихся в науке и обществе того времени представлений о «приметах» русского в его женской ипостаси, с атрибутами и внешними чертами изображений России. Оба этих процесса: конструирование визуальных признаков русскости и создание образа Российской державы (или Российской империи) в феминных воплощениях идут параллельно и отражают эволюцию национальной авторепрезентации в Российской империи второй половины XIX века.

Еще одна важная тенденция связана с изменением в интерпретации «истинно-русского» исторического наследия – исторического периода, с которым соотносились внешние элементы этнонационального своеобразия (архитектурные формы, орнамент, костюм, доспехи, приметы быта ит.п.), расцениваемые в качестве воплощения русскости. Начиная с 1860-х гг. такие образцы стремились найти прежде всего в допетровской эпохе – как в Древней (Новгородской, в частности), так и в Московской Руси XVI–XVII вв. К 1880-м гг. окончательно складывается концепция, становлению которой способствовала в том числе и позиция императора Александра III (с момента своего восшествия на престол декларировавшего преемственность русской монархии с традициями самодержавия эпохи Алексея Михайловича), согласно которой именно XVII в. максимально точно отражает не только своеобразие русского пути и русской державности, но и трактуется как «характерная русскость» внешних проявлений. Поиск русского национального стиля, художественный интерес к русскому фольклору и славянской мифологии, этнографии актуализировал боярскую бытовую культуру допетровской Руси, с одеждами и воинскими доспехами, предметами и оружием, формами деревянного зодчества, декором и орнаментом этого времени.

Визуальные образы России-матушки 1860-х – 1910-х гг. напрямую отражали эти представления о визуальных атрибутах русскости. Внешний облик (костюм, прическа, поза и т.п.) изображений видоизменялся от аллегорий (схожих с европейскими изображениями Германии или Британии) в античной стилистике до этнографических (или имитирующих их) изображений крестьянской девушки в сарафане и кокошнике, которая в период русско-турецкой войны обретает щит, меч и иногда кольчугу. В 1890-х гг. происходит еще одна трансформация: Россия-матушка облачается в богатые одежды русской боярыни, боярышни или царицы XVII в. На рубеже столетий, с появлением сатирических и карикатурных изображений (особенно во время войн первого десятилетия XX в.) ее облик обретает черты фольклорных «богатырок», актуализируя функции Роди-

ны как защитницы-воительницы, что не отменяет, впрочем, использования прежних атрибутов русскости для создания метафорических визуальных образов.

А. Меймре

ЗООМОРФЫ В ЭСТОНСКОЙ КАРИКАТУРЕ МЕЖВОЕННОГО ПЕРИОДА

Трудно переоценить роль животных и их отражение в культуре какого-либо народа. Кажется, нет народа, у которого какое-либо животное не занимало бы важного места в фольклоре, мифологии и в изобразительном искусстве. Не является исключением и эстонская культура. Можно упомянуть анималистику в визуальных искусствах, где один из самых ярких примеров – «Косуля» (1929) Яана Коорта; есть животные в эстонской геральдике, начиная с государственного герба и герба города Таллина, на которых шагают три льва (они были уже на гербе Эстляндской губернии). На гербах и знаках разных эстонских уездов и городов можно увидеть медведя (Пярнуский уезд, Вяндра, Халинга, Отепяэ и др.), волка (эстонское национальное животное), рысь, муравьев, разных рыб и птиц. Лиса, заяц, волк и медведь – одни из любимейших героев народных сказок. Эстонская топонимика полна зооморфных названий. Распространены наименования животного мира и в эстонских фамилиях, наиболее распространенная среди которых является Kukk (Петух), находящаяся на 8-м месте, 10-е и 11-е места делят Ives, то есть Рысь, и Rebane, то есть Лиса, на 22-м месте находим фамилию Karu, то есть Медведь или же Медведев.

Образ медведя, как мы знаем, широко распространенный архетип России и русского человека. Эстонские карикатуристы, наравне с английскими, немецкими, французскими и пр., часто обращались именно к этому зооморфному «синониму» русских, хотя в определенные периоды конкуренцию «медведю» составляли «вши». Однако в случае с Эстонией и эстонской политической карикатурой образ медведя имеет еще и другое значение: в межвоенной эстонской карикатуре в зооморфном образе медведя постоянно изображался первый эстонский президент Константин Пятс. Слово «пятс» («päts») – один из синонимов «медведя». Соответственно, исследователям эстонской карикатуры следует быть осторожным – далеко не все карикатурные медведи являются зооморфными образами русских.

В нашем докладе мы попытаемся более подробно проанализировать карикатурный образ медведя на материале эстонских карик-

катур 1918-х – 1940-х гг. и раскрыть все его значения и варианты. В ходе анализа будут показаны и другие зооморфные образы, сопутствующие и/или связанные с образом медведя.

Г.П. Мельников

ПАХАРЬ И МУЗЫКА КАК ГЕНДЕРНЫЕ ПЕРСОНИФИКАЦИИ ЧЕШСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ИСКУССТВЕ XIX ВЕКА

Крупнейший чешский художник XIX в. Йозеф Манес в 1855 г. сделал большой подготовительный рисунок к полотну с программным названием «Отчизна», которое, к сожалению, не было написано. Если бы оно было создано, то стало бы манифестантным выражением патриотизма средствами персонификации исторического предания и национальной символики, которого не знает ни одна национальная школа изобразительного искусства Нового времени. На рисунке изображены молодой красивый пахарь, облокотившийся на плуг, которым вспахивал землю, и внимающий чарующим звукам скрипки, на которой играет прекрасная дева, сидящая на лошади, впряженной в этот плуг. Крупного масштаба фигуры расположены в слегка намеченном пейзаже, на фоне полевой растительности и легких облаков на небе.

Произведение Й. Манеса является квинтэссенцией чешской идентичности, как она сформировалась к середине XIX в. В персонифицированной форме художник представил две основные категории чешскости: историко-этатизационное предание и наиболее ценную часть чешской культуры, выражающую душу народа.

Пахарь на картине прямо ассоциируется с легендарным Пршемыслом-пахарем – основателем первой чешской княжеско-королевской династии, правившей страной с «незапамятных времен» до 1306 г., т. е. более шести столетий. Этот образ впервые в официальной культуре Средневековья был представлен в «Чешской хронике» Козьмы Пращского, пересказавшего или сочинившего так называемую пршемысловскую легенду. Главным ее смыслом является то, что основатель Чешского государства был этническим чехом, притом происходящим из простого крестьянства. Эти аспекты имели огромное значение для формирования чешской средневековой идеологии и были воскрешены и актуализированы в эпоху Национального возрождения, крупнейшим выразителем идей которой в чешском искусстве был именно Йозеф Манес. Пахарь у Манеса предстает прекрасным молодым человеком, одетым в основном по-крестьянски, но на его фигуру сверху наброшено что-то вроде накидки, по форме очень близкой к одеждам мифологических героев

на классических картинах. Пахарь стоит в задумчивой позе, он идеален, красив и глубоко лиричен. Последнее обстоятельство призвано показать ту черту чешского этнопсихологического автостереотипа, которая, наряду с противоположной ей героичностью как воспоминанием о Гуситских войнах, составляла в эпоху Национального возрождения представление о чешском характере. У Манеса пахарь – это не только будущий князь Пршемысл, но прежде всего крестьянин-пахарь, работающий на своей родной земле, его труд органичнее, полезен и радостен, поэтому его фигура одновременно лирична и величава, благородна и классична; она типологически очень близка к фигурам галантных героев на картинах европейских мастеров XVII–XVIII вв. Пахарь оторвался от своего главного занятия, связывающего его с матерью-землей; олицетворением этой связи служит плут, помещенный художником в центр картины. Это иерархически нижний этаж связи с Отчизной. Верхним этажом является музыка как воплощение чешской души.

Музыку олицетворяет фигура девушки, сидящей на лошади и играющей на скрипке. Если вновь обратиться к сюжету из хроники Козьмы Пражского о призвании Пршемысла-пахаря, то мы увидим, что у Манеса Дева-Музыка заменила княжну Либуше, избравшую Пршемысла-пахаря своим мужем и князем чехов. Эта замена представляется неслучайной. Женское начало в чешском автостереотипе Национального возрождения связано не с государственностью (ее воплощает Пршемысл-пахарь), а с нежно-возвышенной частью души чешского народа – музыкой, которая в эпоху отсутствия у чехов своей государственности (с 1620 г.) стала главным воплощением «чешского гения», главным элементом чешской культуры, главным выразителем континуитета существования «бессмертного народа» в условиях жесткого австрийского гнета, как считали в XIX в.

Музыка в XVII–XIX вв. объективно стала высшим достижением чешской культуры. Она получила широкое признание во всей Европе от Франции до России. Чешские музыканты работали почти во всех странах Европы и зарекомендовали себя прекрасными профессионалами. Чешским музыкантам – композиторам и исполнителям – было присуще редкое сочетание спонтанности и эмоциональности выражения с продуманностью конструктивного плана. Европейская слава чешских музыкантов обусловила появление специфических пословиц «Что ни чех, то музыкант», «Прага – королева музыки», «Чехия – консерватория Европы» и т.п. Одновременно с академической чешской музыкой развивалось народное музицирование, в котором именно скрипка заняла главенствующее место. Это нашло свое выражение в ряде стихотворений и пьес эпохи Национального возрождения, безусловно повлиявших на замысел Манеса.

Символическая фигура Музыки-Чехии сидит на лошади, запряженной в плуг, которая представлена полным сил прекрасным животным, рядом с ней находится жеребенок, что говорит о континуитете существования. Голова Девы-Музыки находится чуть выше головы пахаря, что явно должно символизировать близость именно этой ипостаси души чешского народа к небу, к Богу.

Картина выражает две лучшие стороны чешского автостереотипа, представленные аллегорическими фигурами, что в целом воплощает двуединство «чешской души».

Тему музыки в образе прекрасной девы как воплощение гения чешского народа продолжил великий скульптор Й.В. Мыслбек в конце XIX в. Для парадного фойе недавно построенного Национального театра в Праге он в 1890-е гг. создал в бронзе фигуру «Музыка», помещенную в центр репрезентативного фойе, насыщенного живописью, выражающей патриотические идеи и представления.

«Музыка» Мыслбека создана под сильным влиянием символизма и рождающегося стиля сецессии. Фигура девушки опирается на дерево, ветвь которого сзади обнимает ее шею и руки. Тело задрапировано подобием античной туники, открыта лишь правая грудь. Сама девушка, увенчанная стилизованным венком, находится в состоянии сомнамбулического погружения в свои грезы, в ту внутреннюю музыку, которую она слышит и воплощает всем своим внешним обликом. Фигура лишена каких-либо этнических черт, она чисто символична.

Таким образом, доминантой главного репрезентативного интерьера главного храма чешского искусства – Национального театра стала фигура Музыки как синтеза чешскости и мирового искусства.

И. Ногавица

СТЕРЕОТИПНЫЙ ОБРАЗ УКРАИНЦА НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ САТИРИЧЕСКИХ РИСУНКОВ

Стереотипы – это упрощенные, поверхностные убеждения, как коллективные, так и индивидуальные. Они являются основой развития в человеке сознания (реального, но неполного и зачастую ложного). Атрибуты и характеристики специфического поведения, действий и мыслей, которые предположительно характеризуют целые нации и, следовательно, их представителей, окрашенные позитивно, нейтрально или негативно. Стереотипы представляют собой оценки в форме суждений о людях, группах и даже целых обществах.

В формировании национальных стереотипов ключевую роль играют три культурных ресурса: «традиция», «парадигма» и «идеологическая схема». Все они очень важны в исследуемой теме. Российско-украинские и украинско-российские отношения имеют долгую, зачастую сложную историю взаимного соседства. В результате появились как позитивные, так и негативные стереотипы, которые почти не изменились за последние сто лет.

В докладе будут проанализированы современные представления об украинцах, на примере российских сатирических рисунков. Все рисунки были найдены на современных российских новостных сайтах, блогах или социальных сетях. Из более 100 изображений были выбраны 11 сатирических рисунков для детального анализа. Основным критерием выбора рисунков было их разнообразие. Следующим шагом был анализ преобразований человеческих фигур в животных, функционирования символических фигур, которые являются государственными и национальными личностями, а также указывают на стереотипные элементы в карикатуре, что облегчало получателям расшифровку всей картины.

Карикатурист, желая вызвать соответствующие ассоциации, использует систему знаков и символов, включая визуальные национальные символы. Эти знаки и символы обязательно должны быть понятные получателю, что позволяет использовать язык мыслительных сокращений. Проведенный анализ показывает, что в современном русском сатирическом рисунке в этом качестве наиболее популярен украинский трезубец, а также национальный костюм – вышиванка. Чрезмерно подчеркиваются и преувеличиваются характерные черты людей, наций, социальных и этнических групп, охотно используются культовые и языковые стереотипы. Исследование показало, что в большинстве позитивных стереотипов используется образ украинской женщины-красавицы. Образ, представляющий негативные стереотипы – это украинец-казак.

Предполагаю, что групповые схемы стоит исследовать с точки зрения культурной перспективы и, прежде всего, прямого опыта, приобретенного актером, действующим в результате межличностного взаимодействия в межсубъектной сфере. Поэтому вместе с анализом картины был проведен анализ биографии ее автора, что позволяет оценить на сколько конкретный образ украинца вызван стереотипом, а на сколько личным опытом.

Исследование наглядно показывает, что образ украинца в современных сатирических рисунках разнообразен. В то же время используются положительные и отрицательные стереотипы. В случае контента, пропагандирующего позитивный стереотип, чаще всего используется образ украинской женщины-красавицы. Их авторы часто ссылаются на идею единства славян и братства народов.

Негативный стереотип чаще всего используется в случае негативной оценки автором текущих политических событий в Украине. Тогда негативную фигуру обычно представляет казак (в типичном казацком костюме), изображенный как предатель и раб. Интересно, что сегодня сложно найти примеры нейтральных стереотипов об украинцах. Это отлично показывает, насколько интенсивны российско-украинские отношения.

О.В. Рябов

МЕДВЕЖИЙ СИМВОЛ В САТИРИЧЕСКИХ ЖУРНАЛАХ РЕВОЛЮЦИИ 1905 ГОДА¹

«Русский медведь» становится все более заметным персонажем дискурса международных отношений. Этот символ обретает визуальное воплощение в карикатурах и демотиваторах; к нему обращаются не только западные журналисты, но также высокопоставленные политики и известные эксперты. Он включается в выступления представителей высшего руководства РФ, включая президента страны и министра обороны. Столь широкая представленность символа позволяет предположить, что он обладает высокой значимостью в международных отношениях. Кроме того, данный символ заметен и во внутривнутриполитических процессах в России: он активно вовлекается в легитимацию и делегитимацию власти, политику российской и региональной идентичности, брендинг территорий. Такого рода риторика сопровождается изменениями в самоидентификации, происходящими в массовом сознании. В ходе всероссийского опроса (N = 1500), проведенного в 2015 г., в ответ на вопрос «С какими образами Вы ассоциируете Россию?» 12% респондентов назвали образ медведя; во время аналогичного опроса 2003 г. таковых было лишь 3% [см.: Образ Родины 2015]. При этом в начале 2010-х годов «медведь» воспринимался, прежде всего, как партийный символ, что выступало фактором, сдерживающим превращение его в национальную аллегория [см: Рябова 2012].

В последние годы активно исследуется образ «русского медведя» в западных культурах, где его основная функция – маркировка России в качестве цивилизационно чуждой, отсталой и опасной страны [напр.: Hudabiunigg 2000; Россомехин, Хрусталеv 2008; Riabov, de Lazari 2009; Жаковска 2013]. Истории же образа России как медведя в российской политической культуре посвящено значитель-

¹ Работа выполнена в рамках исследовательского проекта РФФИ № 19-011-00748 ««Русский медведь» в современной символической политике: российский и западный контексты».

но меньшее количество работ [Platoff 2012; Цыкалов 2013; De Lazari et. al 2019]. Это связано в том числе с тем, что идея об особом отношении русских к медведю, о том, что им всегда был присущ культ медведя, принимается как данность; между тем эта идея далеко не бесспорна и нуждается в критическом анализе.

Для прояснения вопроса о роли медвежьей метафоры России в российском внутривнутриполитическом дискурсе мы намерены обратиться к материалам русской революции 1905 года. Данный период в контексте нашей темы интересен тем, что это было время расцвета политической карикатуры в России. Революционные события вызвали к жизни огромное количество сатирических журналов, что не могло не повлиять на рост популярности многих образов, в том числе и медведя.

В связи с этим сумма вопросов, стоящих перед исследователем, может быть представлена следующим образом: Насколько распространенным было привлечение медвежьего символа для репрезентации событий революции? В чем специфика его использования представителями различных политических сил? Какими чертами наделяется данный символ? Какие художественные приемы используют карикатуристы, изображая медведя, в дискурсе революции? Можно ли говорить о нем как о национальном символе применительно к началу XX века?

Наше исследование, таким образом, фокусируется на том, как сатирическая графика революции 1905 г. использовала образ медведя для репрезентаций революционных событий, сторонников власти и ее противников. Источниками исследования выступают сатирические журналы, выпущенные в период революции 1905–1907 гг.

Литература

- Образ Родины – в натуре // РОМИР. 29.09.2015 (<http://romir.ru/studies/>).
- Жаковска М. Медведь на охоте, охота на медведя: Россия в немецкой карикатуре XIX и XX вв. // Политическая лингвистика. 2011. № 1.
- Россомахин А., Хрусталева Д. Россия как медведь // Неприкосновенный запас. 2008. № 1.
- Рябова Т.Б. Медведь как символ России: Социологическое измерение // «Русский медведь»: история, семиотика, политика / Под ред. О.В. Рябова и А. де Лазари. М.: НЛЮ, 2012.
- Цыкалов Д.Е. Образ «русского медведя» в отечественной карикатуре периода Первой мировой войны (июль 1914 – февраль 1917) // Лабиринт. 2013. № 4.
- Lazari A. de, Riabov O., Zakowska M. The Russian Bear and the Revolution: The Bear Metaphor for Russia in Political Caricatures of 1917–1918 // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. № 2.
- Hudabiniigg I. Der «Russische Bär» – redivivus? // Narrative Konstruktion nationaler Identität / E. Reichmann (ed.). St. Ingbert, 2000.

- Platoff A.* The «Forward Russia» Flag: Examining the Changing Use of the Bear as a Symbol of Russia // *Raven: A Journal of Vexillology*. 2012. Vol. 19.
- Riabov O., Lazari A. de.* Misha and the Bear. The Bear Metaphor for Russia in Representations of the «Five-Day War» // *Russian Politics & Law*. 2009. Vol. 47. № 5.

Семенова А.В.

КАШУБСКИЙ «ГРИФ» – ОТ ВОПЛОЩЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОСТИ К РЕГИОНАЛЬНОЙ СИМВОЛИКЕ

Изображения и описания грифона – мифического существа с телом льва и головой, лапами и крыльями орла известны на протяжении нескольких тысяч лет и встречались на больших пространствах, в частности между Европой и Малой Азией. В начале новой эры этот образ был ассимилирован Христианством, поскольку лев и орёл символизируют двуприродность Иисуса Христа. Перейдя в разряд христианских символов, в период Средневековья грифон стал широко использоваться в геральдике. Грифону приписывалось много свойств, среди которых были сила, отвага, верность и преданность, и поэтому символ стал популярен среди благородных фамилий. На территории между Вислой и Балтийским побережьем грифон, или как называют его славяне в этих местах, начиная со Средневековья, – «гриф», стал как символом славянских князей, правивших на этих землях между XI и XVII вв., так и некоторых немецких правителей этих земель.

Так, в конце первого тысячелетия н. э. на территории Поморья главным политическим центром стал Щецин, в котором на протяжении нескольких веков правила династия Грифитов, получившая свое имя от «грифа» на их гербе.

В первой четверти XI в. в результате покорения поморских земель Болеславом Кривоустым, Варчислав I – основатель династии Грифитов – стал ленником Болеслава и князем западного Поморья. В 1181 г. князь Богуслав стал ленником императора Фридриха Барбароссы, из-за чего княжество вошло в орбиту немецкого влияния, а формальные отношения с Польшей были разорваны на многие века (Богуслав принял титул „князь Померанский и Лучицкий”). Династия Грифитов прервалась в 1637 г.

С тех пор так и не возникло правил, устанавливающих порядок присвоения кашубской символики географическим областям и населенным пунктам, однако гербом и, соответственно, символом кашубов фактически является гриф. На кашубском гербе изображается гриф черного цвета на желтом или золотом фоне. Сам символ

грифа известен в Кашубии с начала XIII в., а символом Западного Поморья стал после торуньского мира в 1466 г. – в это время его изображали красным на серебряном фоне без короны. Образ черного грифа на золотом поле был почерпнут из герба заподнопоморских вологоских князей, у которых он выступал на печатях. Цвета кашубского флага восходят к гербу – верхняя часть черная, нижняя – желтая. Опционально на однотонном желтом кашубском флаге изображают черного грифа.

К средневековой династии Грифитов и поморским географическим и политическим образованиям того периода (собственно землям Грифитов, католическим монастырям и землям, им принадлежавшим, владениям прусских князей) восходит символика многих населенных пунктов и территориальных единиц Поморья и бывшей Восточной Пруссии. Так, в «Померании» насчитывается 22 населенных пункта, включая среднего размера города, 19 гмин и 14 поветов имеют на своих гербах разновидности изображений грифа с различными дополнительными элементами. Кроме того, 19 населенных пунктов и три муниципальных образования в Германии также имеют на своих гербах изображения кашубско-поморского грифона-грифа.

В XIX-XX вв. гриф как символ кашубского / кашубско-поморского региона прочно вошел в сознание жителей этих территорий, носителей кашубской и поморской культуры. Название «Гриф» вместе с изображением использовалось для наименования общественно-политических организаций (ср. «Кашубский гриф» – конспиративная народно-католическая военная организация, действовавшая на гданьском Поморье в 1939–1941 гг., журнал Александра Майковского «Гриф», выходивший с перерывами в промежутке между 1908 и 1938 гг.). Элемент названия «Гриф» можно встретить в названии кашубских предприятий от гостиницы до пивоварни.

В докладе будет предпринята попытка представить черты кашубской самоидентификации, восходящие к «грифу» как символу территории, на которой проживают кашубы, и как символу кашубской культуры.

Н.М. Филатова

«НОВЫЙ ФЕНИКС» И «ДВУХГОЛОВЫЙ УРОД». О БОРЬБЕ ОРЛОВ В ПОЛЬСКОЙ ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

За длительную историю польского народа и прерывистую – польского государства – его герб – белый орел на красном фоне – из символа Пястов и Ягеллонов превратился в знак национальной

идентичности. Впервые опубликованный в 1912 г. «Катехизис польского ребенка» авторства Владислава Бэлзы, который до сих пор разучивают миллионы поляков, звучит так: «Kto ty jesteś? – Polak mały. – Jaki znak twój? – Orzeł biały» (в рус. переводе: «Кто ты? – Маленький поляк. – Каков твой знак? – Белый орел»). Ниже мы обратимся к эпизоду из истории польской культуры, относящемуся к эпохе активного формирования национального самосознания и ярко демонстрирующему ведущую роль образа орла (и его вариаций в символике) в саморепрезентации польской нации, а также в идентификации врага. Предметом исследования станут образы орлов в поэзии восстания 1830–1831 гг., решительно определившему развитие национального сознания, его романтизацию, и задавшему тон дискуссиям и художественным представлениям о «польскости», а также о сути враждебного деспотического начала, угрожающего Польше со стороны «государства царей».

После разделов Польши Белый Орел стал играть в символике подчиненную роль, появляясь лишь в тени символов держав, разделивших страну. Государственным гербом Королевства Польского, созданного в 1815 г. под эгидой России, стал черный российский двуглавый орел с маленьким белым на груди. Схож с гербом Королевства Польского был герб Великого Княжества Познанского, вошедшего в состав Пруссии. Он представлял собой белого польского орла на груди черного прусского. Утвержденный Александром I герб Королевства Польского сразу же вызвал сопротивление поляков и очень быстро превратился в орудие политической пропаганды, ибо напоминал о зависимости Польши от могущественного соседа, о ее принадлежности к самодержавной династии Романовых, о том, что государство урезано и его политическая структура не является плодом польской политической мысли, а результатом решений конгресса иностранных держав.

Второстепенная роль, отводившаяся польскому национальному символу, не устраивала патриотов. В 1815–1830 гг. нелюбимый поляками царский герб фигурировал всюду: его можно было видеть на правительственных зданиях, печатях всех учреждений, монетах, бланках и т.д. Исключением оставалась армия, сохранившая знак белого орла на полковых знаменах, что способствовало культивированию в ней патриотического духа. С началом восстания 1830 г. происходит стихийный отказ населения от ненавистного двуглавого орла. В первые же дни официальный герб Королевства Польского срывают с городской ратуши Варшавы и правительственных зданий. Еще до принятия постановлений сейма о новом государственном гербе (на котором решено было рядом с Белым Орлом поместить Погоню, т. е. символ Великого Княжества Литовского в виде всадника с копьем), в употребление входят новые печати с изобра-

жением белого орла с короной на голове. В армию возвращаются металлические серебристые знаки орлов, прикреплявшиеся к древку полкового знамени во времена Наполеона.

Образ орла оказывается ведущим для поэзии восстания 1830–1831 гг., зовущей поляков в бой. В этом она генетически связана еще с поэзией польских легионов, в которой воспевались серебристые орлы, летящие за золотыми орлами Наполеона, чтобы изгнать орлов черных. В поэзии Ноябрьского восстания мотив орла стал одним из главных, о чем говорят сами названия стихотворений: «К орлу» (И. Кунашевский), «Белый орел» (С. Гощиньский) и «Белый орел» (В. Польш), «К польскому орлу». Поэты воспевают храбрость и гордую птицу, ее «историю», вехи которой в стихотворении С. Гощиньского знаменуют историю польского государства: эпоху могущества Речи Посполитой, разделы, наполеоновские войны, и, наконец, годы созданного Венским конгрессом Королевства Польского, когда «двухголовый урод» предложил белому орлу «гнездо на своей груди». В эти годы Россия сдерживала полет белого орла, «предъявляя еще и права на его благодарность» [цит. по: Znamirska 1930: 11]. В стихах 1830–1831 гг. противостояние Польши и России представлялось как схватка двух орлов – сюжет, восходящий к античному. Была создана целая галерея образов орлов, летящих в Литву, чтобы соединиться с Погоней.

Например, Д. Магнушевский вспоминает о времени, когда «... северный колосс / Держал старого орла в морозной ночи, / Студил сердца и затуманивал головы»² полякам, а польский национальный символ должен был «покоиться на груди двуглавой птицы». В течение этих пятнадцать лет, которые легли на поляков тяжелой ношей, одна лишь молодежь «...взрастила молодого орла, / А школа подхорунжих научила его летать». Тогда новый Феникс взвился ввысь и изгнал тирана [Roezja 1971: 57–68].

Высвобождение белого орла из плена черного и бегство последнего стало сюжетом известного стихотворения Ю. Словацкого «Гимн» («Богородица! Дева!»). В нем российский двуглавый орел, ослепленный светом свободы, ищет тени и улетает обратно в северную тьму. Согласно С. Гощиньскому, в «день воскресения Польши» разразилась гроза и русский орел «пал – рассыпался от собственной злости прямо под ноги польскому», погибнув от молний, которые держал в когтях – и миру явилась прекрасная белая птица, милая сердцу каждого поляка [Roezja 1971: 91–92].

Двуглавого орла называли «ублюдком», «выродком», «уродом», «кровавой птицей». Он символизировал мощь российской державы и опасную в глазах поляков имперскую идею, господствующую

² Здесь и далее перевод стихов мой. – Н.Ф.

щую роль России в Священном Союзе императоров. По словам Б. Кичиньского, который, подобно своим современникам, усматривал в государственной символике тайные смыслы, двуглавая птица главенствует в «собрании черных орлов». Так назван поэтом Священный Союз, состоявший из государств, в гербы которых входил черный орел. Согласно этому автору, белый польский орел должен был по велению черного «нести оковы» его жертвам, в том числе богине свободы – Франции – и сам обречь себя на вечную неволю, но он освободился и реет в смелом полете [Poezja 1971: 107–109]. Черный орел, который, по словам Ю. Словацкого, «в когтях держит оковы» [Poezja 1971: 4], – это устойчивый образ польской поэзии, связывающий Россию с приметами рабства.

Мотив борьбы двух орлов – российского черного и польского белого – будет рассмотрен в докладе преимущественно на примере повстанческой поэзии 1830–1831 гг., для которой он является центральным. Однако будет учтена также преемственность патриотической традиции и национальных стереотипов, характерная для польской литературы в целом.

Безусловным для нас является одно: образ Белого Орла в поэзии Ноябрьского восстания ярко демонстрирует превращение государственного символа в национальный. Из этих, как и из других патриотических текстов того времени, следует, что именно через осознание трагедии разделов, утраты государственности и стремление к объединению польских земель формируется представление о национальном единстве. Недаром лейтмотивом большинства стихов является воссоединение Орла с Погоней. Орел воплощает широко объемлющую идею отчизны, он, подобно самому польскому народу, страдает (что подтверждают и его визуальные образы, характерные для эпохи романтизма). В сущности само появление поэтического образа орла – живого (в отличие от статичного геральдического изображения), наделенного своеобразными, яркими, заведомо «польскими» чертами характера, означало расширение смыслов, придаваемых символу, его идентификацию с народом как с таковым.

Литература

Poezja powstania listopadowego / Wybrał i opracował A. Zieliński. Wrocław, 1971.
Znamierowska J. Liryka powstania listopadowego. Warszawa, 1930.

Т.И. Чепелевская

ОБРАЗ РОССИИ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ СЛОВЕНСКОГО ПИСАТЕЛЯ ЯНЕЗА ТРДИНЫ

Я. Трдина (1830–1905), признанный классик словенской литературы, вошел в ее историю как ведущий представитель так называемого «фольклоризированного реализма» (А. Слодняк), скрупулезный собиратель и исследователь устного народного творчества словенцев во всем его многообразии (М. Станоник), автор любимых многими поколениями словенцев произведений.

Ранний период его творчества относится к рубежу 1840-х – 1850-х гг., когда он пробует свои силы в поэзии, создает несколько прозаических произведений с опорой на сюжеты словенского фольклора, пишет критические работы по истории словенской литературы. Однако заслуженную славу ведущего словенского писателя, «одного из лучших знатоков народной психологии и первого мастера словенского народного языка» (Я. Логар) приносят Трдине его произведения 1880-х гг.: ставшие весьма популярными в конце XIX в. циклы «Религиозные сказки в Нижней Крайне» («Verske bajke na Dolenjskem») и «Сказки и повести о горянцах» («Bajke in povesti o Gorjancih»), которые печатались на страницах ведущего словенского журнала «Люблянски звон» («Ljubljanski zvon»).

Не менее значительное место в его творческом наследии занимают сочинения автобиографического характера, среди них в первую очередь «Хорватские воспоминания» («Hrvaški spomini») и книга «Моя жизнь» («Moje življenje»), которые словенские исследователи относят к вершинным произведениям словенского реализма XIX в. и к великолепным образцам словенской автобиографической прозы века XX в. (М. Долган). Наряду с эпистолярным наследием Трдины, дневниковыми записями, которые он вел во время путешествий по Нижней Крайне, они отражают этапы работы писателя над темой, связанной с историей словенского народа.

Другой важной для себя темой Трдина считал тему истории России, скрупулезно собираемые и обрабатываемые материалы для которой он объединил в рукописном собрании «Руссика» («Russica»). Работа над этой темой, которой он посвятил многие годы, во многом мотивировалась славянофильскими и русофильскими представлениями Трдины, сформировавшимися у него еще в школьные годы. Изучение творческого наследия писателя, включая письма, дневниковые записи, автобиографические произведения и материалы рукописного собрания «Russica», позволяют получить свидетельства скрупулезной работы Трдины по формированию соб-

ственных представлений об историческом прошлом и настоящем народов России, которые он стремился донести до близкого ему окружения. В центре внимания нашего исследования – выделение и активное использование Трдиной образа-символа России, опирающегося не на государственную геральдику (лев, орел), а на сложившийся в народной среде зооморфный образ медведя.

Е.А. Яблоков

АНТРОПО- И ЗООМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ «СВОИХ» И «ЧУЖИХ» В САТИРИКОНСКОЙ ГРАФИКЕ И ПУБЛИЦИСТИКЕ 1914–1918 ГОДОВ

Материалом доклада являются карикатуры, помещенные в одном из известнейших русских журналов – «Новый Сатирикон» – за период с середины 1914 г. до закрытия журнала в августе 1918 г. Высокая частотность этноперсонификаций в это время мотивирована двумя важнейшими историческими событиями: Первой мировой войной, а также обстоятельствами Февральской революции и большевистского переворота; конкретный состав «своих» и чужих» обусловлен политическими взглядами редакции.

Общее число рассмотренных карикатур – более 100 штук; в них представлено в антропо- и зооморфном виде более 10 государств из состава Центральных держав и Антанты. В докладе будут проанализированы тематические разновидности образов конкретных государств. Например, Германия имеет три типичных воплощения: «матушка», Михель и орел; Франция реализована в женских образах от фривольного до сакрального; Болгария представлена как женщина с «мужской» внешностью. Образ России имеет широкую амплитуду антропоморфных воплощений, от юной девушки до пожилой дамы, от простонародного до интеллигентного типа. При этом в революционный период образ России обретает «страдательные» коннотации, она репрезентируется в морбидном виде, возникают мортальные сюжеты.

В докладе предполагается наметить типологию этнорепрезентаций на указанном материале, выделить основные «компоненты» антропо- и зооморфных образов и основные мотивы ситуаций, изображаемых в соответствующих карикатурах.