

Филология: научные исследования

Правильная ссылка на статью:

Ильченко Н.М., Чернышева Е.Г. «Кажется, я видел их сам»: противостояние человека и надличностных сил в новелле Э. Т. А. Гофмана «Дож и догаресса» и в творчестве русских поэтов конца XIX – начала XX века // Филология: научные исследования. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0749.2025.12.77563 EDN: TXODIG URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77563

«Кажется, я видел их сам»: противостояние человека и надличностных сил в новелле Э. Т. А. Гофмана «Дож и догаресса» и в творчестве русских поэтов конца XIX – начала XX века

Ильченко Наталья Михайловна

ORCID: 0000-0003-2541-5061

доктор филологических наук

профессор, кафедра русской и зарубежной филологии, Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина

603002, Россия, г. Нижний Новгород, ул. Ульянова, 1, каб. 406

✉ ilchenko2005@mail.ru



Чернышева Елена Геннадьевна

ORCID: 0009-0000-9612-331X

доктор филологических наук

профессор; кафедра русской классической литературы; Московский педагогический государственный университет

119991, г. Москва, ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1

✉ el.chernysheva@yandex.ru



[Статья из рубрики "Поэтика"](#)

DOI:

10.7256/2454-0749.2025.12.77563

EDN:

TXODIG

Дата направления статьи в редакцию:

26-12-2025

Дата публикации:

02-01-2026

Аннотация: Актуальность исследования состоит в научной значимости изучения мультимодальной природы художественного литературного текста, в котором проблемы человеческого бытия находят вербально-визуальное, вербально-звуковое воплощение, а также в значимости исследования трансфера вербально-визуального образа с нравственно-философским планом содержания из одного национально-исторического контекста в другой. В статье рассматривается диалог русских поэтов-читателей с «венетической новеллой» Э. Т. А. Гофмана «Дождь и догаресса» в аспекте смыслового противостояния личности и надличностной силы (от власти могучего рока, зримой ипостасью которого становится море, до божественного провидения), при этом взаимосвязь в поэтике визуального (пейзаж, экфрасис, цвето-световые решения, предметная детализация) и абстрактно-концептуального (свобода, власть, мечта, душа, судьба, рок, провидение) находит индивидуальный рисунок в рецепции Гофмана русскими поэтами конца XIX – начала XX века, в том числе и через посредство незаконченного стихотворения А. С. Пушкина «Ночь тиха, в небесном поле...». В процессе анализа используется комплексный литературоведческий подход, сочетающий историко-культурный, сравнительно-типологический, компаративный, мифопоэтический методы. Показано, что мистический план новеллы Гофмана, восходящий к религиозным и философским концепциям одухотворения и могущества природы, оказывается доминирующим в ценностно-смысловом строе «Дождя и догаресса». Приемы визуализации придают художественную проработанность матримониальным и метафизическим мотивам. Выделены функционально значимые в этом аспекте «морские» микросюжеты, символика. Внимание уделено эмблематической детали («раненая голубка»), подчеркивающей ангельское начало в образе героини. «Картинно» представленные сцены (в частности, ночного морского путешествия) оказались востребованными отечественными поэтами. Новизна исследования связана с тем, что в поэтике изученных произведений выявлено системное присутствие визуального как картинной наглядности в контексте конфликта надличностных сил и героев, что проявилось в разноплановой передаче мистического начала, связанного с «человеческой» и иномирной сутью Адриатики; с выражением инобытийной точки зрения. Частный сюжет венецианского текста культуры впервые освещается как востребованный в русской литературе культурный миф, содержащий амбивалентно мотивы власти красоты и «красоты» власти, верности и предательства, человека и природы, имманентного и трансцендентного, надличностных сил и свободы личности.

Ключевые слова:

сюжет, конфликт, мистический план, визуализация, море, рок, символ, мифопоэтика, мотив, картина

Введение

В ноябре 1835 года В. П. Боткин (1812 - 1869) – известный русский критик и переводчик Э. Т. А. Гофмана – посетил Венецию. «Очарованный» ею, он выходит лунной ночью на площадь Святого Марка и видит дворец дождей, «облитый светом месяца». Сразу же в его памяти возникают персонажи и сам автор новеллы «Дождь и догаресса»: «Воображение рисовало картины минувшей жизни венецианской, я вспомнил Марино

Фальеро и Гофмана, моего волшебного Гофмана, с его нежною Аннунциатою и удалым гондольером» [\[1, с. 214-215\]](#). Зримая осязаемость гофмановских образов – престарелого дожа, его юной жены и Антонио – навсегда остаются в воображении «благодарных читателей» и соотносятся с пространством Венеции. В диалог с немецким романтиком почти сразу вступают его русские читатели-поэты, начиная с А. С. Пушкина.

Новелла «Дож и догаресса» («Doge und dogaresse», 1817) входит в цикл Э. Т. А. Гофмана «Серапионовы братья» («Die Serapions Brüder»). При обсуждении «рукописи Отмара», а именно он представляет эту историю, «серапионы» выделили источники: «картина Кольбе, история Венеции Лебретта», «живописные виды венецианских улиц и площадей», которые рассказчик расположил на стенах своей комнаты, что и позволило «пропитать» текст «местным колоритом» [\[2, с. 310\]](#).

Новелла начинается с обсуждения картины Г. К. Кольбе (1771 - 1836), которая поражает зрителей яркой образностью: на ней запечатлена прекрасная Венеция с ее романтическими деталями-символами: море, флаг с крылатым львом, собор Святого Марка, церковь Сан Джорджо Маджоре, гондола и гондольеры. Эмоционально-смысловой доминантой картины является старый дож и его юная жена; в деталях портрета художник передает «силу, смелость, гордость и усталость» дожа и «затаенную печаль и множество мечтательных устремлений» на лице его спутницы [\[2, с. 276\]](#). Спор, возникший между зрителями, замороженными персонажами картины, сводится к двум позициям: художник гениально представил общечеловеческую ситуацию («старый» муж / «молодая» жена) или стал «передатчиком и истолкователем истинного исторического происшествия» [\[2, с. 277\]](#). В любом случае, как утверждает таинственный незнакомец со «сверкающими глазами», художник пропускает через свою душу «витающие в пространстве образы», и они оживают, «словно найдя свое отечество» [\[2, с. 277\]](#).

«Свое отечество» в России нашел и Э. Т. А. Гофман (1776 - 1822). В. П. Боткин в рецензии на публикацию в 1836 году цикла «Серапионовы братья» с радостью сообщил русским читателям: «Порадуйтесь, Гофман не умер!.. он жив!.. он потихоньку уехал из Берлина в Россию» [\[3, с. 24\]](#). Одна из причин «вписывания» художественного мира Э. Т. А. Гофмана в отечественный историко-литературный процесс связана с его талантом создания достоверных образов с помощью визуализации. Как доказывает К. А. Поташова, критика первой трети XIX века определяла живописность как наивысшее проявление художественного мастерства поэта [\[4, с. 5-6\]](#). Начиная с тридцатых годов XIX века Гофман становится постоянным участником культурной и литературной жизни России.

Новелла «Дож и догаресса» не раз становилась предметом специального исследования: как входящая в цикл «Серапионовых братьев» [\[5\],\[6\],\[7\],\[8\]](#); как принадлежащая венецианскому тексту [\[9\],\[10\],\[11\]](#); как нашедшая художественный отклик в русской поэзии и прозе, начиная с А. С. Пушкина и А. Н. Майкова [\[12\],\[13\],\[14\]](#). В центре нашего внимания – конфликт надличностных сил и героев гофмановской новеллы, визуализация его образного воплощения и дальнейшая рецепция этих элементов поэтики гофмановского «пратекста» в стихотворениях отечественных поэтов конца XIX – начала XX века через посредство А. С. Пушкина.

Актуальным в последнее время становится рассмотрение соотношения вербального и визуального в поэтике произведений; визуальности как новаторства творчества поэта или писателя и в связи с этим – обращение к принципам интермедиального анализа

художественного произведения [\[15\],\[16\],\[17\],\[18\],\[19\]](#). С. П. Лавлинский, Н. М. Гурович, ссылаясь на П. Флоренского, отмечают, что иногда впечатление от прочитанного «настолько определенно разворачивается с характером изобразительности, что остается по прочтении книги почти непреодолимое убеждение, что сам видел описываемое там» [\[20, с.37\]](#).

Следует особо отметить, что в гофмановской новелле рассказчик истории дожа Марино Фальера указывает на значимость подробностей, «которые до того ясно и живо рисуются перед моими глазами, что, кажется, я видел их сам» [\[2, с. 277\]](#). Впечатление, производимое новеллой Гофмана «Дож и догаресса», заставляет уже много десятилетий «распускать крылья» «собственную фантазию» русских поэтов [\[2, с. 275\]](#). Например, Д. В. Иванов в 1930 году говорит о «знаменитом немецком писателе Т. А. Гофмане» и его «повести "Дож и догаресса", начинающейся описанием картины одного берлинского художника» [\[21, с. 685\]](#).

Сюжетообразующее значение в новелле Э. Т. А. Гофмана приобретает «загадочная картина» и слова, вырезанные на ней: «Ah senza amare / Andare sul mare, / Col sposo del mare, / Non puo consalare!». «Ach! gebricht der Liebe Leben, / Kann auf hohem Meer zu schweben / Mit dem Gatten selbst des Meeres / Doch nicht dem Herzen geben» [\[22, s. 346\]](#). Они представляют собой ценностно-смысловой комментарий к венецианскому пейзажу и изображенной на его фоне центральной паре: старого дожа и молодой догарессы. Запечатленный мезальянс сопровождается вербальным указанием на любовную драму женщины и ее мужа, чей государственный статус подчеркнут культурным мифом Венеции как морской державы: он – супруг самого моря. Обряд обручения венецианского дожа с морем был на протяжении многих веков символом морской мощи Венеции. В поэтике произведения мотив обручения обремененного властью человека с грозной стихией задает нравственно-философскую проблематику и формирует метафизический план содержания произведения.

Надпись на картине приоткрывает в композиционном обрамлении некоторые регистры смысла: путешествие без любви по морю даже с супругом моря сулит «лишь горе». По окончании рассказанной истории о доже и догарессе слушатели в «прекрасной картине» почувствовали трагический пафос, а в изображении далекого моря, казалось, увидели «враждебную силу, сулящую смерть и разрушение»: «Aus dem fernen Meer, aus den duftigen Wolken, die San Marko einhüllten, schien die feindliche Macht Tod und Verderben zu drohen» [\[22, s. 389\]](#).

Философские основания картины мира и ее метафизических планов в данной новелле Гофмана требуют специального изучения, но исследователями замечено, что натурфилософские суждения Ф. Шеллинга повлияли на мировоззрение писателя. «Произведениям искусства должна быть свойственна такая же, если не большая реальность, чем творениям природы, образам, которые имеют такое же необходимое и вечное бытие, как людские поколения и растения, обладая одновременной индивидуальной и родовой жизнью и таким же бессмертием» [\[23, с. 113\]](#). Картина мира Гофмана связана, наряду с другими философскими идеями, с мистическим осмыслением реальности [\[24\],\[25\]](#), которое представлено здесь через яркую зрительную образность Венеции.

Основные результаты

Противостояние личности и надличностных сил в новелле Э. Т. А. Гофмана «Дож и догаресса» становится значимым конфликтом произведения наряду с конфликтом любовным и социально-политическим. Судьба, рок превращаются в определяющие силы противодействия намерениям людей. Этот философский уровень конфликта во многом определяет сюжетно-композиционный строй произведения. Природная стихия (море) срастается со сверхприродным, предстает в единстве с силами иномирными, и этот бытийно-метафизический план содержания причудливо соединяется с антропологическим, матримониальным и державным, властно-институциональным планами.

Предопределение, судьба в ценностно-смысловом континууме новеллы оказывается, согласно типичной для романтизма мифопоэтической модели, в художественном синтезе христианских и языческих/неомифологических смыслов. Настойчиво звучит матримониальный мотив союза дожа и морской стихии: языческий по своему генезису ритуал органично вплетен в христианскую канву. Древний мифологический, идущий из языческих архаических практик, смысл этого обручения, переводит природный объект – море – в разряд одухотворенных (антропоморфных и едва ли не сакральных) сил.

Торжественная встреча «предводителя Венеции», идущего на «Буцентавре» в окружении галер и гондол, превращается в сцену спасения дожа от неминуемой беды. Светоцветовые решения помогают ярко представить эту картину. Сначала – «Заходящее солнце освещало море и Венецию, и все казалось утопающим в его сверкавших, огненных лучах» [2, с. 282]. «Буцентавр» сравнивается с «золотым лебедем»; этот образ из романтического бестиария с хтоническим мифопоэтическим углублением сочетается и с солярными световыми мотивами, что придает ритуалу оттенок священнодействия. Однако погода меняется, и краски становятся другими: «сияние зари сделалось красноватым», «сумерки скрыли флотилию», «белые верхушки огромных, гудевших, как стая чудовищ», морских валов «усиливали ужас впечатления» [2, с. 282]. Слово «ужас» повторяется и передает состояние людей, наблюдавших эту картину. «Зловещее впечатление» усиливается, когда «новый дождь был второпях проведен по площади между двумя столбами, где обыкновенно казнили преступников» [2, с. 283]. Эти моральные предзнаменования важны в метафизическом плане проблематики.

Спасителем Марино Фальера стал его антагонист, не растерявшийся молодой гондольер, вскочивший в челнок и доставивший дожа к берегу. Эта сцена соединяет будущих «соперников», хотя ни тот, ни другой никогда не считали себя таковыми. Однако для Антонио и Аннунциаты опасность будет таиться в мистической, а не в человеческой, бытовой сфере. Ее предопределяет именно союз дожа с морем, освещенный в новелле как державным венецианским мифом, так и его новым авторским изводом: новыми «морскими» микросюжетами, высказываниями, поступками, символикой, ономастикой. Так, имя не только имеющего исторический прототип Фальера, но и его друга, дяди Аннунциаты, имеет непосредственно морскую семантику. Марино Бодоэри подчеркивает это, обращаясь к своему старому другу: «Ты носишь имя Марино, и потому и без того родственник морю» [2, с. 284]. Морская стихия обрывает мистическими обертонами при попытке продвижения Бодоэри, казалось бы, очень прагматического «предприятия»: сватовстве своей племянницы дожу. Предлагая дожу обручение с земной девушкой, он уверяет, что нельзя «найти счастье в объятиях грозной стихии», невозможно «растопить ледяное сердце такой женщины», которая «венчалась сотни раз, принимая обручальные перстни не как дар любви, а как должную дань своих рабов» [2, с. 284]. В речи Бодоэри нагнетается указание на непостоянство, вероломство в характере антропоморфной и в то

же время природной «героини» – в море проступают черты роковой женщины, известные по многим произведениям романтиков.

Дож, чьи батальные победы и государственные деяния несомненны, оказывается перед выбором: жениться ли на юной красавице, или отдать себя полностью миссии правителя Венеции как морской державы. Сомнения решаются женитьбой на Аннунциате, однако свободный, казалось бы, поступок совершается не без влияния манипуляций знатного Бодозери, а сам Фальер попадает в метафизический любовный треугольник: дож – Адриатика – догаресса. Человек – кем бы он ни был – оказывается во власти могучего рока, и его зримой ипостасью выступает власть моря над людьми.

Как зеркальный композиционный «ответ» возникает любовный треугольник другой конфигурации: дож – догаресса – молодой соперник. Ревнивый Марино Фальер видит реального соперника в Стено. Догаресса, в которой автором подчеркивается ангельская красота и в портрете, и в душе, клянется быть преданной мужу и не нарушает клятвы.

Эмблематической деталью Аннунциаты становится голубка. Образы голубей, которые кормятся у храма, рассматриваются как устойчивый символ Венеции. «По легенде, трепетное отношение к птицам установилось после кровопролитного взятия Константинополя дожем-стариком Энрико Дандоло. Новость о победе он передал в родную республику как раз через голубя. По другой версии, птицы – прямые потомки исторической стаи тех пернатых, полет которых привел сбегающих от опасности переселенцев с материка на неустойчивые земли лагуны» [\[26, с. 86\]](#). Впервые «раненой голубкой» ее называет Маргарита – няня Антонио. Эта пятидесятилетняя женщина, под влиянием трагических обстоятельств превратившаяся в «скрюченную старушку», обладает таинственным даром врачевания и предсказания. Она предсказывает будущее, хотя оно выражено в бессвязно произносимых словах о невесте-красавице в венце из роз, выросших из крови; она – вдова, «оставшаяся невестой», которой предназначены белые мирты, цветущие только в полночь. Монолог Маргариты заканчивается призывом, от которого Антонио становится страшно: «Слышишь ласковый ропот волн? Греби крепче, мой смелый кормчий! Греби скорее!» [\[2, с. 290\]](#).

С образами Антонио и Аннунциаты связан мотив сродства душ. В детстве она спасла его, уснувшего в леске из пиний, от укуса змеи; мальчик принимает прелестную девочку за ангела и вспоминает легенду, «как ангелы сходили иной раз с неба, чтобы спасти людей от угрожавшей опасности» [\[2, с. 298\]](#). Когда Антонио узнает в жене дожа Аннунциату, то теряет сознание, а ее, готовую упасть без чувств, дож внес «во внутренние покои дворца, точно раненую голубку, бессильно припавшую головкой к его плечу» [\[2, с. 296\]](#). Маргарита говорит ей, что букет на масленицу Аннунциате преподносит Антонио, решившийся на опасный воздушный прыжок. Догаресса вспоминает «дорогого мальчика» и уверяет, что с той детской встречи у нее «не было ни одной счастливой минуты», а во время получения букета она почувствовала и «радость», и «боль» [\[2, с. 302-303\]](#). Антитеза блаженства и муки при одном воспоминании об утраченном – зеркальные переживания самого Антонио. «Я никак не могу себе уяснить, что такое чудесное потерял я в жизни» [\[2, с. 290\]](#). Он говорит старой няне Маргарите, с чьей помощью восстанавливает память, о непонятном ему мистическом по сути стремлении, которое должно его погубить.

Аннунциата оказывается дочерью Бертуччио Неноло, благодетеля, приютившего Антонио после убийства отца – немецкого купца. (Таинственный колорит, элемент хоррора возникает вместе с вызывающим ужас Антонио словом «Фондако», звучащим в устах

няни и обозначающим мистическое пространство, на котором остались следы крови обезглавленного отца). Возвратившийся Неноло, которого считали погибшим, вместе с Бодоэри делают дожем Фальера, чтобы манипулировать им и править от его имени. Антонио, который хорошо помнит своего благодетеля, назвавшего его теперь настоящим именем – Антон Дальбингер – клянется в верности заговору. Так объединяются судьбы всех этих людей.

Мистические мотивы соединяются с психологической и социально-политической мотивировкой поступков романтических героев новеллы.

Кульминационное значение имеет картинно представленная сцена ночной морской прогулки дожа и догарессы. Старый Фальер веселится, называет себя властителем и супругом моря, несущего его и Аннунциату на своих волнах. Очевидны гендерные приметы моря как покорной женщины, принявшей от дожа супружеский перстень.

В словах же догарессы звучит неприятие водной «соперницы» и мистический страх «перед холодной, коварной стихией». Героиня, даже в помыслах верная супругу, пытается сопротивляться могучей власти укорененного в государственной практике мифа над мужем, который, вероятно, действительно верит в мистический союз с одухотворенной Адриатикой.

Зрительное начало морской прогулки связано с оценочным изображением особенностей пространства: «Гондола между тем выплыла в открытое море, откуда вся прекрасная Венеция с ее гордыми башнями и дворцами открылась перед путниками, как на ладони» [\[2, с. 304\]](#).

Ряд выразительных зрительных пейзажных образов поддерживается в новелле образами мелодически-звуковыми: «Тихий мужской голос, далеко разносимым по волнам, пел: "Эх! Без сладкой любви / Нам по морю бы пройти, / По Невесте всех Морей, / И утешиться скорей"» [\[27, с. 409\]](#). Так в повествование включаются слова, вырезанные на картине берлинского художника. (Взаимосвязь слова и изображения усиливается, поскольку далее в этой части повествования появляются персонажи с картины Кольбе: молодой человек, затрубивший в рог; женщина и мужчина с раскрытым зонтиком).

Детали характерного для романтизма экзотического морского пейзажа укрупняются в момент трагической развязки сюжета, где после разрешения социально-политического конфликта сойдутся в своих финальных проявлениях и любовный, и метафизический конфликты. После, казалось бы, счастливого побега Аннунциаты и Антонио «море поднялось, как ревнивая вдова обезглавленного Фальера, охватило лодку исполинскими пенящимися волнами и погребло всех троих в своей холодной, шумящей бездне» [\[2, с. 309\]](#).

Трагедия преподносится здесь как predetermined событие, к которому ведут сюжетно-композиционные нити, описательные и повествовательные фрагменты (словно уплотняющиеся к финалу), нарастающие мотивы роковой связи человека и стихии. Не случайно языковые маркеры визуальности и одновременно – звукового кода – выглядят не только повторяющимися в сцене спасения дожа Антонио в начале и в сцене гибели Антонио, Аннунциаты и Маргариты в финале («свист ветра» – «разыгрался ветер», «шум разыгравшихся волн» – «буря разыгралась не на шутку»), но усиливающимися в конце: «море стало темной, неприветливой бездной, шумевшей глухо и грозно» [\[2, с. 309\]](#).

Роковое супружество венецианского дожа и Адриатики дается в новелле и в объективно-

повествовательном ключе, и с позиций персонажей, непосредственных участников драмы. Восходящее генетически к языческим верованиям, обручение дожа с морем стало в морской республике актом не реального поклонения сакральному пантеону языческих сил, а актом культурно-символическим, ритуальным. Однако у Э. Т. А. Гофмана «ритуальность» обручения преодолевается благодаря созданию индивидуального образа моря, собственного амбивалентного мифа о живом и – одновременно – мертвящем союзе моря и человека, под пером автора вырастают новые, живые, одухотворенные смыслы, казалось бы, «хрестоматийно»-исторических фактов и легенд.

Как уже было отмечено, романтическая мифопоэтика предполагает синтез языческих и христианских начал. Христианский культурный код мощно представлен в новелле в изобразительном ряду (в пейзажных зарисовках, топонимике новеллы – собор Святого Марка, церковь Сан Джорджо Маджоре, Францисканский монастырь и др.)

Разработка же характеров и ситуаций выводит на «несистемные» для христианской этики проявления веры и поведения героев. Выраженной веры у Марино Фальера не просматривается (дож «клянется небом» лишь в минуту, когда он всерьез думает о земном блаженстве с девятнадцатилетней Аннунциатой). Лишь догаресса, не запятнавшая себя гордыней, изменой и другими греховными проявлениями, последовательно сравнивается с ангелом. Погубленные морской стихией герои вовсе не грешники в очевидном проявлении своих характеров. Однако они обречены на страшную гибель в результате бунта «овдовевшей» природной стихии.

Венецианский матримониальный «морской» сюжет в его «гофмановской» версии не раз станет отправной точкой художественных интерпретаций в русской литературе.

Его психологическая напряженность и поэтичность, яркая зрительная образность обусловила появление стихотворных «откликов», среди которых самым притягательным для последующих прочтений стало незавершенное стихотворение А. С. Пушкина «Дож и догаресса». В работе В. И. Коровина «... Какое обещалось тут новое сокровище!..» не только доказывается следование А. С. Пушкина «гофмановскому канону»: акцентируется возрастная разница дожа и догарессы (инверсия «старый дождь» / «молодая догаресса»), показывается соотнесенность фрагмента с «поворотным моментом» судьбы поэта, уточняется и время работы над ним – январь-февраль 1836 года, «когда ухаживания Дантеса стали известны обществу, но не выходили из границ светских приличий»: «Думается, на этом психологическом фоне и в этой атмосфере зарождается стихотворение о гармонии супружества при разности устремлений старости и молодости, стихотворение, наполненное внутренней тревогой» [\[12, с. 287, 288\]](#). Эту тревогу, во многом, формирует стихотворный фрагмент, который реконструируют и Т. Г. Цявловская, и Б. В. Томашевский, – известнейшие пушкинисты, обращавшиеся к пушкинской рукописи: «Море темное молчит». Реконструкция финала незавершенного стихотворного текста Пушкина видится исследователями убедительной в текстологическом и ценностно-смысловом плане. «Ощущение надвигающейся трагедии, которая чувствуется в стихе: «Море темное молчит...», – отмечает Т. Г. Цявловская [\[28, с. 281\]](#). В. И. Коровин полагает, что стих «Море темное молчит», как и слова «морская мгла», остались не зачеркнутыми и принадлежали к последним вариантам пушкинской правки [\[12, с. 269\]](#).

Одухотворение моря, представленного в пушкинском тексте молчащим и темным, непредсказуемым и непостижимым, можно трактовать в плане присутствия в художественном мире мистических сил, не подвластных разуму и свободе человека,

выходящих за пределы его возможностей, трансцендентных.

Именно этот художественный потенциал гофмановско-пушкинского «венедианского» диалога оказался в поле нашего внимания, при всей значимости в русской стихотворной и – шире – литературной традиции целого спектра ценностно значимых мотивно-образных «отражений» прецедентных текстов. Произведения А. Н. Майкова, В. Ходасевича и других известных поэтов, чьи «продолжения» и интерпретации обычно маркированы отсылкой к пушкинскому стихотворному тексту, становились объектом специального анализа. В сборнике разножанровых произведений о Венеции («Венеция в русской поэзии: Опыт антологии. 1888 – 1972» / Александр Соболев. Роман Тименчик. Москва: Новое литературное обозрение. 2019. 1064 с.) собраны стихотворные опыты не только знаменитых, но и малоизвестных поэтов, где венецианский сюжет о доже и догарессе находит интересующий нас смысловой ракурс.

В стихотворении Бориса Попова (годы жизни не установлены) «Догаресса» (из сборника 1889-1897), содержащем отсылку к пушкинскому незавершенному произведению, разворачивается балладный сюжет: фиксируется обрученность дожа с морем и выносятся оценочная характеристика матримониального статуса дожа – «двоеженец старый спит». Значимым персонажем выступает антропоморфная Адриатика, обладающая (ситуативно) бодрствованием, отчетливым подводным голосом, обращенным к догарессе, желанием мести обрученному с ней дожу за «измену» с юной женой.

Мистическое начало зафиксировано в обладании Адриатикой «великой тайной», которой внешне догаресса. Возвращенное догарессе кольцо дожа раскрывает «человеческую», интимную мотивировку центрального «события» стихотворения: «Вдруг наделось кольцо», «Отдаю твое тебе – / С Догарессой благородной / Не хочу я быть в борьбе» [29, с. 360]. В той же психологической парадигме читается наказ Адриатики молодой догарессе опить дожа, чтобы, выкрад ключи от темницы, соединиться с желанным, томившимся в «Пломбах», молодым возлюбленным. «Пломбы» – вероятно, тюрьма Пьямби, расположенная прямо во Дворце дождей. Прием ложной этимологии и предметная детализация делают визуально представимыми гипотетические микросюжеты спасения возлюбленного, разворачивающиеся в разных пространствах дворца.

В стилистике русского городского романа конца XIX века звучат мотивы измены, ревности, отщепенства, воздаяния («Пусть узнает Дож-изменник / Муки ревности, любя, / Пусть увидит бедный пленник / Догарессу у себя <...> Для изменника измена – / Кара лучшая? Поверь»). Мотив воздаяния с его полюсами «прощения» и «отщепенства» завершает инобытийный монолог водной жены дожа («В этот миг он все забудет; / Будет мука прощена; / Адриатика же будет / В этот миг отомщена» [29, с. 360].)

В финале стихотворения антитеза небесной гармонии, представленной в пейзажной зарисовке морского путешествия дожа и догарессы («В мир нисходят простодушно / С неба свет и красота»), и внутреннего хаоса, борьбы, конфликта («Догарессе страшно... душно... / Обняла ее мечта...» [29, с. 360]), возникшего благодаря искушению, исходящему из глубин разъяренной мстительной стихии, формирует мифопоэтическую оппозицию, небесного и хтонического, в пределе – божественного и inferнального.

Надличностные силы, благодаря балладным элементам поэтики, предполагающим, как правило, фантастическое взаимодействие внутреннего мира и внешних роковых сил, в этом сюжете не реализованы в бытовом плане, они не берут верх над личностью, остаются лишь ее ментальными проекциями. «Таинственный разлив» подымающейся волны еще раз отсылает к мистическим планам бытия, а кольцевая композиция –

повторение пушкинского четверостишья с образом молодого Веспера (в одном из вариантов реконструкции) – возвращает изначальную мифопоэтическую картину.

Еще в одном стихотворении рубежа веков – «Догаресса» (1902) – Александрой Костамаровой (1868 - 1936) с самого начала априорно задан провиденциальный смысл в христианской парадигме, ограничивающий свободу человека: «Мы в Божественном плену / Где любовь всегда живет / Все знакомо лишь Ему / <....> / Так любви предел не нам / Полагать, стремясь к мечтам» [30, с. 304]. Морское путешествие дожа и догарессы сопровождается пейзажной зарисовкой с той же позитивной оценкой божественного бытия: «чудный вид» на дворцы, мосты, на прибрежные сады. В связи с этим вторая часть, описывающая любовные волевые интенции, эротические вызов и страсть догарессы, выглядит в смысловом контрапункте первой части, а финал все же остается открытым (или недостаточно прописанным).

Стихотворение Абрама Штейнберга (годы жизни не установлены) «Венецианский дож. Сонет» (1921), не содержащей прямой отсылки к незавершенному стихотворению А. С. Пушкина, можно считать вариацией именно гофмановской трактовки сюжета о «доже и догарессе» (реализованная в трагедии Дж. Г. Байрона «Марино Фальеро, дож Венеции», 1821, преданность догарессы мужу здесь не просматривается, зато находит отражение подспудный конфликт старого дожа и его молодой избранницы). В стихотворении тонко сочетаются два модуса поэтики рассматриваемого метасюжета: визуализация и – мистическое, инобытийное начало. Визуализация в начале стихотворения связана с точкой зрения лирического субъекта. Именно лирический субъект видит алый гнев зрачков дожа, охарактеризованного еще и как того, кто прерывает «гуманную» позицию предков. Далее визуализация Венеции соотносится с точкой зрения дожа: взгляд из ниши гобеленового зала в окно открывает закат, игру (огневую дрожь, блеск) шпаги (эфеса и/или клинка), украшенной драгоценными «каменьями». Этот момент внешней статичности («Стоит закат» [31, с. 435]) запускает развитие внутреннего зрения, где личная любовно-психологическая драма разворачивается на фоне мотивов гипотетической измены и предательства (образ тюремного пространства, в исторических реалиях соединенного с самим дворцом): «Он думает с улыбкой: «Отчего ж / На мой любезный зов ты „нет“ сказала». / «И вспоминает склеп сырых темниц, / В её надменности — извив боязни» [31, с. 435]. Уже глагол «вспоминает» маркирует совершившийся трансграничный переход персонажа из реально-бытового в метафизическое бытие. Внутреннее зрение преодолевает физические границы настоящего времени, точка зрения переносится в инобытие, с высоты которого дож видит собственную казнь, сопровождаемую ропотом неприязни со стороны «толпы». Стихотворение создано по романтической модели: оппозиция герой – толпа усиливает мотив одиночества, а эпитет «зловещий» (миг) добавляет готический колорит, так что яркая предметность в реализации любовно-исторического сюжета (возможно, примета акмеистской стилистики) не заглушает мистического смысла изображенного, а инобытийная точка зрения выводит в сферу трансцендентного, рокового. Решимость и решительность, свобода воли личности, заданные в первых двух стихах, растворяются в прозрении будущего, в предвидении рокового исхода судьбы.

Есть и иное «продолжение» пушкинского незаконченного стихотворения, вернее, одного из его опубликованных вариантов, начало которого – «В голубом эфире поле...» (1938). Уже было отмечено, что Д. В. Иванов (1912 - 2003) оставил восторженный отклик на произведение Гофмана, так что его поэтический опыт точно вписывается в гофмановско-пушкинский диалог. Фрагмент «И печальна, и бледна» катрена «Догаресса молодая / И

печальна, и бледна, / На лагуны взор бросая, / Смутно думает она» [32, с. 271] может рассматриваться как реминисценция из двух пушкинских произведений в силу очевидного или аллюзивного присутствия в них матримониальных линий: это «Зимний вечер» («Буря мглою небо кроет», 1825) и «Бахчисарайский фонтан» (1823), каждая из которых заслуживает отдельного внимания. В поэме «Бахчисарайский фонтан» «печальна и бледна» Зарема, испытывающая ревность по отношению к новой избраннице хана. В «Зимнем вечере» («Буря мглою небо кроет») характеристика пространства лачужки – «И печальна и темна», к тому же любовно-матримониальные мотивы содержатся в фольклорных пратекстах «старушки» («Спой мне песню...»). Реминисценция из баллады В. А. Жуковского «Светлана» (1816) – «без нее не красен свет» – определяет балладную стилистику интерпретации Д. Иванова, как и отсылка к року. «Пусть в любви немало горя, / Без нее не красен свет, / И с самим супругом моря / В пышном блеске счастья нет», / И грустит, еще не зная, / Чем ей мрачный рок грозит, / Догаресса молодая, / И угрюмый дож молчит» [32, с. 271]. Визуальный план здесь задан пушкинским началом и лаконичным указанием на поле зрения догарессы: «на лагуны взор бросая», далее через монолог открывается «пейзаж души» героини, впрочем, также лаконичный.

Е. В. Абрамовских прочитывает финальные стихи текста Д. Иванова как разрешение конфликта «любовь – долг» благодаря сверхзнанию лирического субъекта [14, с. 96]. Вместе с тем следование гофмановской модели конфликта и сюжетной развязки (гипотетической, предполагаемой) определяется у Д. Иванова и на ценностно-смысловом уровне: философский план матримониального сюжета очевидно раскрывается в противостоянии рока, непреодолимой силы, предопределяющей ход событий, и человека. В данном случае – героини, женщины, отваживающиеся на подлинное чувство в противовес богатству, знатности и вопреки тому, что изменить, казалось бы, нельзя. И так попытка противостояния року вновь возвращает нас к гуманистической концепции человека, обреченного на трагическое противостояние надличностным силам и бросающим вызов им, запечатленной в целом ряде произведений Э. Т. А. Гофмана, А. С. Пушкина, их современников и последователей.

Заключение

Таким образом, не только Венеция стала величайшим символом мировой культуры, но и частный сюжет ее культурно-исторического бытия – сюжет о «доже и догарессе» – превратился в общезначимый, востребованный и в русской литературе культурный миф, соединивший антитетичные мотивы власти красоты и «красоты» власти, верности и предательства, дворца и темницы, человека и природы, имманентного и трансцендентного, свободы личности и надличностных сил.

Мистический план «Дожа и догарессы» Э. Т. А. Гофмана, восходящий к религиозным (в генезисе – языческим) и философским концепциям одухотворения природы и ее власти над человеком оказался, доминирующим в ценностно-смысловом строе новеллы.

На фоне ярких зрительно-запоминающихся образов Венеции Гофман показал один из традиционных для него мотивов – вмешательство враждебного начала (здесь – надличностных сил) в человеческую жизнь, в то время как русские поэты использовали часть гофмановского арсенала для оригинальной разработки проблемы взаимодействия трансцендентной силы с личностным опытом.

Гофмановский матримониальный сюжет в философском плане показан через противостояние непреодолимой силы рока и женщины, влекомой подлинным чувством в (неизвестное ей) предопределенное будущее. Устремленность к любви, а не богатству и статусу, здесь равновелики отчетливому пониманию грядущего горя, связанного с любовью как высшей ценностью. Грусть героини на фоне молчания дождя – отражение внутреннего трагического выбора, свободы – вопреки тому, что изменить, казалось бы, нельзя.

Экфрасис, яркие пейзажные зарисовки, цвето-световые решения, детализация художественного пространства, портрета, эмблематические и символично-метафорические планы образного ряда – эти приемы визуализации придали художественную проработанность матримониальным и философским мотивам, поднятым Э. Т. А. Гофманом. За изобразительным и предметно-детализированным внешним планом обнаруживаются глубокие духовно-нравственные и метафизические проблемы, художественное решение которых представлено в разных вариантах интерпретаций, разных национально-исторических и культурных контекстах.

А. С. Пушкин, следуя гофмановскому канону, акцентировал возрастную разницу дождя и догарессы, («старый дождь» / «догаресса молодая»). Это, а также не зачеркнутые в рукописи характеристики моря как темной стихии, заложили в русской поэзии традицию обращения к глубокой человеческой драме в контексте драмы положения человека в мире мистических сил, не подвластных разуму и свободе человека, трансцендентных, выходящих за пределы его возможностей и опыта. Особо выделенная Гофманом сцена морского путешествия с традиционными приметами «прекрасной» Венеции почти всегда присутствует в стихотворениях поэтов рубежа XIX – XX вв. Однако, сохраняя сцену морского путешествия, они усилили ситуацию внутренней тревогой, придали ей черты драматизма. Понимание визуальности как картинной наглядности в контексте конфликта надличностных сил и героев проявилось в разноплановой разработке Б. Поповым, А. Костомаровой Д. Ивановым, А. Штейнбергом мистического начала, связанного с «человеческой» сутью Адриатики; с выражением инобытийной точки зрения, выводящей в сферу рокового; с трагичностью ситуации противостояния надличностным силам и др.

В стихотворении Б. Попова «Догаресса» матримониальный сюжет решен в балладной жанровой традиции: преданная дождем стихия провоцирует догарессу на действия, которые гипотетически разворачиваются в разных пространствах дворца, визуально представимых благодаря ряду приемов. В финале антитеза небесной гармонии, данной в пейзажной зарисовке морского путешествия дождя и догарессы, и внутреннего хаоса и борьбы, возникших благодаря искушению, исходящему из глубин разъяренной мстительной стихии, сформировала мифопоэтическую оппозицию, небесного и хтонического, в пределе – божественного и inferнального.

В стихотворении начала XX в. А. Костомаровой провиденциальный смысл земных событий, страстей и волевых интенций человека дан в христианской парадигме, ограничивающей свободу человека. Венецианский пейзаж, сопровождающий морскую прогулку, усиливает позитивную оценку открытого героям (догарессе) божественного бытия, однако образ догарессы все же содержит черты неусмирённого своеволия, а финал лирического сюжета остается открытым.

В стихотворении А. Штейнберга очевидна смена точек зрения (от лирического субъекта к лирическому персонажу, от внешнего – с «блеском» деталей портретной зарисовки – взора из окна дворца на яркий закат (венецианский статичный пейзаж) – во внутреннее: ментальными вспышками даны фрагменты любовной драмы и грядущая казнь.

Визионерское (предвидение роковых трагических событий) видение представляет собой совершившийся трансграничный переход персонажа из реально-бытового в метафизическое бытие.

Визуальный план стихотворения Д. В. Иванова задан пушкинским четверостишьем и лаконичным указанием на обзор догарессой венецианской лагуны; существеннее в произведении «пейзаж души» догарессы, впрочем, также лаконичный.

Библиография

1. Боткин В. П. Отрывки из дорожных заметок по Италии // Боткин В. П. Письма об Испании / Сост. Б. Ф. Егоров. Ленинград : Издательство "Наука", 1976. С. 202-216.
2. Гофман Э. Т. А. Дож и догаресса // Гофман Э. Т. А. Серапионовы братья. Сочинения в 2-х томах / Перевод с нем. А. Соколовского под ред. Е. В. Степановой, В. М. Орешко. Минск : Navia Morionum, 1994. Т. 1. С. 276-310.
3. Боткин В. П. Серапионовы братья... Э.-Т.-А. Гофмана...Москва...1836 // Боткин В. П. Литературная критика; Публицистика; Письма / Сост., вступ. ст. и примеч. Б. Ф. Егорова. Москва : Сов. Россия, 1984. С. 24-26.
4. Поташова К. А. Поэтика зримого в русской литературе конца XVIII – первой трети XIX века. Автореферат дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук. Москва, 2025. 33 с. EDN: RHYCGF.
5. Pikulik Lothar. E. T. A. Hoffmann als Erzähler: Ein Kommentar zu den "Serapions-Brüdern". Göttingen, 1987. 223 s.
6. Winter Ilse. Untersuchungen zum serapiontischen Prinzip E. N. A. Hoffmanns. Haag, 1976.
7. Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма: структура и семантика. Москва : "МИК", 2004. 368 с. EDN: QRIJAJ.
8. Крысанова М. В. Рамка в цикле Гофмана "Серапионовы братья": особенности атмосферы // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2012. № 6. С. 152-157. EDN: ОНСЕВО.
9. Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск : Изд. Новосибирского университета, 1999. 392 с.
10. Ильченко Н. М., Маринина Ю. А. Образ Венеции как пространство любви и смерти // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2018. № 6 (195). С. 158-163. DOI: 10.23951/1609-624X-2018-6-158-164 EDN: UYXSNW.
11. Михайлова А. Ю. Образ Венеции в новелле Э. Т. А. Гофмана "Дож и догаресса" // Вестник Чувашского университета. 2011. № 2. С. 357-361. EDN: NWNNOV.
12. Коровин В. И. "...Какое обещалось тут новое сокровище!" // Московский пушкинсит-VIII. Ежегодный сборник. Москва : "Наследие", 2000. С. 266-291.
13. Головачева А. "Плывя в таинственной гондоле..." ("Сны" о Венеции в русской литературе золотого и серебряного века) // Вопросы литературы. 2004. № 6. С. 157-178.
14. Абрамовских А. В. "В голубом эфира поле..." А. С. Пушкина: провоцирующая сила "творческого потенциала" незаконченного текста // Уральский филологический вестник. 2026. № 4. С. 81-103.
15. Киселева И. А., Поташова К. А. Кавказ как эмоционально-смысловая доминанта в поэме М. Ю. Лермонтова "Измаил-Бей" // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. 2022. № 4 (77). С. 94-102. DOI: 10.37724/RSU.2022.77.4.010. EDN: ZQNSUZ.
16. Есаулов И. А. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Проблемы исторической поэтики-2001. 2001. № 6. С. 43-56.
17. Ямпольский М. Б. Наблюдатель. Очерки истории видения: монография. СПб : Порядок слов. Мастерская Сеанс, 2012. 344 с.

18. Юхнова И. С. Очерк "Кавказец" в контексте творчества М. Ю. Лермонтова // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1-1. С. 112-127.
19. Аксенова А. А. Рецептивные аспекты визуального в литературе // Новый филологический вестник. 2020. № 3 (54). С. 76-86. DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00067. EDN: SPYADP.
20. Лавлинский С. П., Гурович Н. М. Визуальное в литературе // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. Москва : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 37-39. EDN: RWSZST.
21. DRAMATIS PERSONAE // Венеция в русской поэзии: Опыт антологии. 1888 – 1972 / Александр Соболев, Роман Тименчик. Москва : Новое литературное обозрение, 2019. С. 525-1059.
22. Hoffmann E. T. A. Doge und dogaresse // Hoffmann E. T. A. Sämtliche poetischen Werke. Zweiter Band. Wiesbaden, 1972. S. 346-389.
23. Шеллинг Ф. Ф. Философия искусства / Перевод с немецкого П. С. Попова. Москва : Издательство "Мысль", 1999. 608 с.
24. Ильченко Н. М., Чернышева Е. Г. "Растительный орнамент действительности": цветы в картине мира Э. Т. А. Гофмана и Н. А. Полевого // Научный диалог. 2024. Т. 13. № 7. С. 256-275. DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-7-256-275. EDN: UYMHTR.
25. Храмушина С. И. Религиозно-философская рефлексия в творчестве Э. Т. А. Гофмана. Автореферат дис. на соискание учен. степени канд. филос. наук. СПб, 2016. 23 с. EDN: TVRCCH.
26. Колосова Е. В. Русские в Венеции. Истории про разные события и людей, которых объединила жемчужина Адриатики. Москва : Эксмо, 2023. 256 с.
27. Гофман Э. Т. А. Дож и догаресса // Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений: В 8 тт. Москва : ТЕРРА-Книжный клуб, 2009. Т. 4. С. 374-416.
28. Цявловская Т. Вновь найденный автограф Пушкина "В голубом небесном поле" (Публикация Т. Цявловской) // Литературное наследство. Москва : Изд. АН СССР, 1952. Т. 58. С. 278-286. EDN: YNLMHR.
29. Попов Б. Догаресса // Венеция в русской поэзии: Опыт антологии. 1888 – 1972 / Александр Соболев, Роман Тименчик. Москва : Новое литературное обозрение, 2019. С. 359-360.
30. Костомарова А. Догаресса // Венеция в русской поэзии: Опыт антологии. 1888 – 1972 / Александр Соболев, Роман Тименчик. Москва : Новое литературное обозрение, 2019. С. 304.
31. Штейнберг А. Венецианский дожд. Сонет // Венеция в русской поэзии: Опыт антологии. 1888 – 1972 / Александр Соболев, Роман Тименчик. Москва : Новое литературное обозрение, 2019. С. 435.
32. Иванов Д. "В голубом эфире поле" // Венеция в русской поэзии: Опыт антологии. 1888 – 1972 / Александр Соболев, Роман Тименчик. Москва : Новое литературное обозрение, 2019. С. 271.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемая статья «"Кажется, я видел их сам": противостояние человека и надличностных сил в новелле Э. Т. А. Гофмана «Дож и догаресса» и в творчестве

русских поэтов конца XIX – начала XX века» посвящена рассмотрению вопроса о том, как интерпретируется венецианский матримониальный «морской» сюжет в его «гофмановской» версии в русской литературе рубежа XIX-XX веков. Постановка вопроса обусловила структуру статьи. Сначала во «Введении» дается историко-культурный экскурс, в котором рассматривается феномен восприятия творчества Гофмана в России, идейный смысл и мотивная структура новеллы «Дож и догаресса», выделяются основные проблемы ее изучения (в частности, указывается, что она рассматривалась как часть цикла «Серапионовы братья», как произведение, включенное в контекст «венецианского текста» мировой литературы), формулируется цель данного исследования, что и составляет приращение научного знания о данном произведении. В статье рассматривается «конфликт надличностных сил и героев гофмановской новеллы, визуализация его образного воплощения и дальнейшая рецепция этих элементов поэтики гофмановского «пратекста» в стихотворениях отечественных поэтов конца XIX – начала XX века через посредство А. С. Пушкина. Отметим новый подход к анализу поэтики новеллы Гофмана, который состоит в том, что автор статьи указывает на особый тип взаимодействия в ней вербального и визуального. Это наблюдение определило методологическую базу исследования, в котором используются принципы интермедиального анализа художественного произведения.

В «Основной части статьи», во-первых, дан подробный анализ новеллы «Дож и догаресса» в свете заявленного подхода. Автор выделяет такие важные структурные элементы, как многоуровневость конфликта, когда сочетаются конфликт личности и надличностных сил, а также любовный и социально-политический конфликты; синтез христианских и языческих/неомифологических смыслов; использование эмблематических деталей (реализация приема показана на использовании образа голубки при раскрытии образа Аннунциаты); соединение мистических мотивов с психологической и социально-политической мотивировкой поступков героев новеллы; наличие выразительных зрительных образов, картинность в представлении сцен из жизни героев. Отмечается психологическая напряженность гофмановского варианта венецианского матримониального «морского» сюжета.

Затем в «Основной части» рассматриваются стихотворные отклики на гофмановскую новеллу русских поэтов второй половины XIX – начала XX века. Но сначала автор обращается к незавершенному стихотворению А. С. Пушкина «Дож и догаресса». Его анализ и изучение произведений Б. Попова, А. Штейнберга, Д.В. Иванова и др. позволяют убедительно доказать, что в русской лирике «"продолжения" и интерпретации обычно маркированы отсылкой к пушкинскому стихотворному тексту». Ю. Попов, например, развивает его как балладный сюжет, но проявляется и стилистика русского романа. А. Костамарова разрабатывает данный сюжет в свете христианской традиции. Вместе с тем отмечается, что А. Штейнберг последовательно развивает именно гофмановскую трактовку сюжета.

В «Заключении» суммируются основные наблюдения и выводы.

Рецензируемая статья системно и глубоко раскрывает вопрос о восприятии русской литературой творчества Гофмана на примере освоения ею новеллы «Дож и догаресса». Работа выполнена в лучших традициях классического литературоведения и вносит вклад в изучение литературных влияний. Данная статья будет востребована при изучении культурных связей, издании хрестоматий, литературных словарей и энциклопедий, в вузовском и школьном преподавании.

Статья рекомендуется к публикации.

