

© 2024. С. С. Жданов

Сибирский государственный университет геосистем и технологий
г. Новосибирск, Россия

Образ «пестро-лоскутной» Германии в поэзии П. А. Вяземского

Аннотация: В статье рассматриваются пространственные образы Германии в стихотворениях П. А. Вяземского, относящихся к 1840–1870-м гг. Отмечена выраженная антропность при описании поэтом немецких пространственных образов, когда фокусом изображения является не пейзаж сам по себе, но его связь с личностью, важной для автора. В ином случае пейзаж может служить отправной точкой для философских размышлений над экзистенцией. Кроме того, для пейзажных описаний Германии в стихотворениях Вяземского характерны как условный и типизированный мимесис, направленный на то, чтобы читатель по «опорным» топосам сам достраивал в своем воображении изображаемую пространственную картину, так и ослабленная пространственность в целом. Наконец, выявлены основные варианты мирообразов Германии в текстах поэта — травестийный, романтический и сентименталистский модусы описания. При этом выделен ряд литературных типажей, которые автор применяет для характеристики травестированного пространства: немецкие ученый, филистер, пылкий мечтатель. В вариантах романтического мирообраза зафиксированы амбивалентность в пространственной структуре хронотопа и обращение Вяземского к рейнскому ин-тертексту русской литературы. Сентименталистский мирообраз представлен различными примерами демиприродной идиллии.

Ключевые слова: П. А. Вяземский, мирообраз, Германия, имагология, пространство, идиллия, сентиментализм, романтизм, травестия, русская литература.

Информация об авторе: Сергей Сергеевич Жданов, доктор филологических наук, доцент, Сибирский государственный университет геосистем и технологий, ул. Плахотного, д. 10, 630108 г. Новосибирск, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8898-6497>

E-mail: fstud2008@yandex.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 10.12.2023

Дата одобрения статьи рецензентами: 02.02.2024

Дата публикации статьи: 25.03.2024

Для цитирования: Жданов С. С. Образ «пестро-лоскутной» Германии в поэзии П. А. Вяземского // Два века русской классики. 2024. Т. 6, № 1. С. 6–37. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-1-6-37>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 6, no. 1, 2024, pp. 6–37. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 6, no. 1, 2024, pp. 6–37. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2024. **Sergey S. Zhdanov**
Siberian State University of Geosystems and Technologies
Novosibirsk, Russia

Image of the “Patchworky” Germany in the Poetry by P. A. Vyazemski

Abstract: The paper deals with spatial images of Germany in the poems of P. A. Vyazemsky, dating back to the 1840–1870s. There is a marked anthropic element in the poet’s describing German spatial images when the focus of describing is not the landscape itself but its connection with a personality important to the author. Otherwise, the landscape can become a starting point for philosophical reflections on human existence. In addition, Vyazemsky uses both conditional and typed mimesis for the landscape descriptions of Germany. This technique aims to ensure that the reader completes the spatial picture depicted in his imagination by using the ‘reference’ topoi, and weakened spatiality in general. Finally, the article reveals the key variants of the German world-images in the poet’s texts — these are the travesty, romantic, and sentimentalist modes of description. At the same time, the article highlights many literary types that the author uses to characterize the travestied space: German scientist, philistine, and passionate dreamer. The author’s versions of the romantic world-image demonstrate ambivalence in the spatial structure of the chronotope as well as Vyazemsky’s appeal to the Rhine intertext of Russian literature. Various examples of demi-natural idyll represent the sentimentalist world-image.

Keywords: P. A. Vyazemsky, world-image, Germany, imagology, space, idyll, rationality, sentimentalism, romanticism, travesty, Russian literature.

Information about the author: Sergey S. Zhdanov, DSc in Philology, Associate Professor, Siberian State University of Geosystems and Technologies, Plakhotnogo St., 10, 630108 Novosibirsk, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8898-6497>

E-mail: fstud2008@yandex.ru

Received: January 10, 2024

Approved after reviewing: February 02, 2024

Published: March 25, 2024

For citation: Zhdanov, S. S. “Image of the ‘Patchworky’ Germany in the Poetry by P. A. Vyazemski.” *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 6, no. 1, 2024, pp. 6–37. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-1-6-37>

Различные аспекты репрезентации художественного пространства, играющие значительную роль в творчестве П. А. Вяземского, не раз подвергались анализу в рамках литературоведения, примерами чему служат работы В. В. Абашева [Абашев], Г. Ю. Букиной [Букина 2012b], С. М. Шакирова [Шакиров], Ю. В. Шатина [Шатин]. Также существует ряд исследований, посвященных отдельным локусам, значимым для поэта: например, Иерусалиму [Александрова-Осокина], Карлсбаду [Васильев, Жаткин], Москве [Букина 2012a], Праге [Швецова, Шолина]. Вместе с тем, насколько нам известно, не существует работ, в которых бы совокупность образов германского пространства в текстах Вяземского была бы специфическим объектом исследования, несмотря на то, что его творческая биография была достаточно тесно связана с землями Германии. Заполнить данный пробел и призвана эта статья.

Согласно В. В. Абашеву, «...в 1840–1860-е годы, пейзажные стихи у Вяземского стали особенно многочисленными, оказавшись едва ли не ведущим жанром его поэзии» [Абашев: 2], что важно в контексте нашего исследования, так как его материалом служат стихотворения Вяземского (не только пейзажные), относящиеся к периоду 1840–1870-х гг., где в той или иной мере упоминается Германия. При этом наш научный интерес лежит в перекрещивающихся областях литературоведческой имагологии и семиотики пространства, что подразумевает анализ индивидуально-авторских образов германских локусов в поэзии Вяземского в их связи с мирообразами Германии, модусами ее описания, характерными для русской словесности XIX в.: сентименталистским, романтическим, нейтрально-фактографическим и травестийным [Жданов 2021: 18].

В этом плане стоит отметить высокую степень следования поэтом литературному канону репрезентации Германии, что, например, проявляется в рамках травестийно изображенной немецкой образности. Дело в том, что к концу 1820 – началу 1840-х гг. в русской литерату-

ре сложились устойчивые маркированные немецкостью образы, в частности, комического доброго немца-филистера [Жуковская...]. К этому типу при репрезентации пространства Германии нередко обращается и Вяземский, причем степень насмешки над бюргерами варьируется в разных текстах. Юмористический вариант представлен, например, шутивными стихами, посвященными женщинам (стихотворения «Шутка (Графине Сологуб — Ныне Свистунова)» (1841) и «Елиза» (1854)). Для создания комического эффекта Вяземский прибегает к таким типажным чертам немца в русской литературе, как, во-первых, цвет волос, который, впрочем, не столько филистерская черта, сколько общенемецкая и, соответственно, переносится на характеристику пространства Германии («царство белокурых немцев с оттенком рыжих париков»¹); во-вторых, пристрастие к табаку-«кнастеру» и пиву («...там, где вечный кнастер коптит умы и небеса...»), что, в свою очередь, травестирует «высокий», предромантический образ гетевского Вертера, который, попадая в пространство филистерства («между пивом и сигаркой»), снижается путем мультиплицирования, превращения во множество симулякров-вертеров, в чью пылкость и искренность чувств, составляющих основу «аутентичного» Вертера («любовь»), уже не веришь: «В той стороне, где Вертер жаркий и не один найдется вновь, где между пивом и сигаркой и бродит и горит любовь...» [Вяземский 4: 252]. Третьей типажной чертой немцев в русской литературе, высмеиваемой русскими, является их холодность/невозмутимость, имплицитно составляющая контраст с пылкостью Вертера: «...там, где <...> каждый собеседник мастер отмалчиваться три часа» [Вяземский 4: 252]. Наконец, к травестийному мирообразу Германии в его филистерском варианте относится глоттония, в которую, наряду с пивом, входят образы бутербродов и копченостей, что, например, придает шутивную огласовку репрезентации немецкого идиллического локуса («цветников природы»): «...в цветниках природы... вкусны ль бутерброды...» [Вяземский 4: 252]. Аналогично в стихотворении «Елизе» красоты природы противопоставлены немецкой глоттонии: «...ей не в радость природы прелесть и красы; зато в отраду ей и в сладость кусок немецкой колбасы. <...> И бутербродом полон

¹ Здесь и далее орфография и пунктуация текста приближены к современным.

рот» [Вяземский 11: 137]. Через приобщение к глоттении сама «внучка» Елиза онемечивается, т. е. глоттонический и антропный элементы смешаны на основе общего свойства «копчености»: «В ней бредит ум копченым шмерцем, где Немцев нет, она в хандре, и предалась копченым сердцем она копченой немчуре. Елиза фриштикает плотно...» [Вяземский 11: 137]. Процесс онемечивания¹ подчеркнут Вяземским также через замену привычного глагола «завтракать» на «фриштикать» (от нем. *frühstücken*). Также обыгрываемая Вяземским в данном стихотворении фраза «Шпрехен зи дейч, Иван Андреич» крылата в русской культуре, т. е. соотносится в шутовском контексте с типажным немцем.

Вообще, проникновение филистерского начала в пространство идиллии травестирует и разрушает последнее. В стихотворении «Я пенье соловьев любил в свой возраст детский...» (1871) Вяземский выстраивает оппозицию Своего (образ соловья «в лесах родных» как маркер сентименталистской идиллии — хронотопа прекрасной природы и чистого детства) и Чужого (образ немецкого соловья как маркер анти-Эдема): «...соловьи поют здесь как-то по-немецки, пивное что-то есть в тяжелой песне их. В немецком соловье нет неги, нет порыва, любовью песнь его не дышит, не звучит; как бургер с трубкою во рту, за кружкой пива, так не поет и он, а только что сопит» [Вяземский 12: 440]. На образ соловья накладывается типаж бургера с его пивом и трубкой.

¹ В этих «женских» стихах в свернутом виде дан также вариант сюжета рандеву русской с немцем. В «Шутке» героиня сама выступает соблазнительницей: «Скажите много ль там баронов, князей с землей и без земли, немецких фофонов и фонов по-русски вы с ума свели?» [Вяземский 4: 252]. Попутно заметим, что травестийный типаж немецкого барона оказывается весьма устойчив в русской литературе и «доживает» до советских времен в «Сказе о Федоте-стрельце». Соположение в «Шутке» образов «фофов» (немецких аристократов) и «фофанов» (дураков) строится не только на фонетической схожести, но и может рассматриваться как признак изображения немецкой элиты в русской литературе — частичное «слияние образов аристократов и филистеров» [Жданов 2020: 61]. В стихотворении же «Елиза», наоборот, ленивая, медлительная и любящая поеть героиня, напоминающая тем самым немцев, «кроме австрийского мундира», т. е. немца-военного, не замечает ничего: «Когда ж мейнгер Иван Андреич хоть мимо глаз ее мелькнет, сей час тут: шпрехен ли зи дейч?» [Вяземский 11: 137].

Впрочем, что свойственно вообще русской литературной традиции, отношение к филистерскому началу колеблется в лирике Вяземского. Бюргерский вариант идиллии как своего рода русский вариант бидермайера также возможен, хотя он и является сниженным по сравнению с «высоким» сентименталистским «изводом». В стихотворении «К***» (1858) типаж доброго немца не противопоставлен идиллическому пространству «пред Швабскими горами иль под снежными шатрами в Баден-Баденской тени» [Вяземский 11: 279], но органично вписан в него — «в те края, где прозрачно, тихо, плавно, на немецкий лад, исправно жизни катится струя», — составляет с ним единство природного и антропоного начал в восприятии лирического героя, который присоединяется (пусть и временно) к данной гармонии: «Я немецкую природу, добрых немцев быт люблю, их сердечность, их свободу, даже страсть их к бутерброду, постигаю и делю» [Вяземский 11: 280]. Здесь подчеркнутая частицей «даже» немецкая глуттония (образ бутерброда, который мы встречаем и в «Шутке», и в «Елизе») высмеивается крайне мягко, почти незаметно, что соответствует общему идиллическому характеру стихотворения.

Иногда это балансирование между умилением и скрытой насмешкой над филистерской идиллией еще более трудноуловимо, как, например, в стихотворении «Немецкая природа» (1862). В нем, с одной стороны, изображен типичный немецкий демиприродный идиллический локус, характерный для сентименталистского мирообраза и маркированный мотивами визуальной привлекательности, умеренности, простоты («Люблю немецкую природу, она красива и скромна: туристам записным в угоду не на показ глядит она», «во всем умеренность», «дарит простодушно» [Вяземский 11: 456]), упорядоченности, предсказуемости и уюта, т. е. подстроенности под антропоное пространство, удобное для человеческой жизни: «В ней все уживчиво-сподручно, все так гемютлихо¹-светло; все обстоит благополучно и в колею свою вошло.

¹ Как и в стихотворении «Елизе», Вяземский для передачи немецкого колорита заимствует слово из немецкого: *gemütlich* соответствует русскому прилагательному «уютный»; при этом «слова “*Gemütlichkeit*” и “*gemütlich*” «выражают одно из ключевых понятий» немецкой культуры: «Русское слово уют связано со словами *приют*, *ютиться*, то есть наводит на мысль о небольшом по размеру убежище, укрытии, тогда

<...> она дарит нас простодушно, чем может, на потребу дня. Рукой хозяйки домовитой здесь все прилажено умно: и наслаждение не забыто, но пользе не в наклад оно» [Вяземский, 11: 456–457]. Неслучайно возникает и образ «хозяйки домовитой», которая есть хозяйка идиллического упорядоченного Дома-Семьи как типичного немецкого локуса. Характеристика умеренности немецкого пространства актуализирует мотив усредненности/посредственности: «Она не поражает взоры и не приводит нас в испуг, с Швейцарией не лезет в горы и не изнежена как юг. Не холодно в ней и не душно <...> она не чернь, она не барство...» [Вяземский 11: 456–457]. Соответственно Германия определяется Вяземским как «золотой посредственности царство», «бюргершафта средний быт» [Вяземский 11: 457], что можно понять двояко. С одной стороны, выражение «золотая посредственность» встречается у поэта в положительном, «высоком» контексте при характеристике Горация: «Мудрец Гораций воспевал свою посредственность золотую...» [Вяземский 11: 336]. Также в этом выражении можно увидеть отсылку к *aetas aurea* как мифопоэтической основе идиллии, подразумевающей среди прочего «следование идеалу умеренности (*temperantia*)» [Тирген: 75]. Более того, царство золотой посредственности маркировано в «Немецкой природе» как сакральный локус: «К нему Господь благоволит...» [Вяземский 11: 457]. Но ряд черт заставляют нас видеть в этой репрезентации черты травестии, насмешки над бюргерством. Во-первых, это соположение «высоких» флористических образов «розы ароматной» и «янтарного винограда» с прозаическим картофелем, который, хотя и названный «благодатным», дополнен комически-простонародным мотивом его поедания: «так сам собой и лезет в рот» [Вяземский 11: 457]. Впрочем, данную оговорку можно было бы счесть проявлением мотива идиллического плодородия, усиленного наречием «обильно», если бы, во-вторых, в пейзажное описание не были добавлены типажные атрибуты немца-филистера: кружка пива

как в основе немецкого *gemütlich* лежит идея настроения: *gemütlich* — это такой, который приводит в приятное, спокойное расположение духа» [Левонтина, Шмелев: 341]. Ср. также, как Н. И. Греч, характеризуя берлинский локус, переходит на немецкий язык для передачи своего настроения: «Не знаю почему, мне нравится *Scharlottenstrasse*. <...> *Scharlottenstrasse* — *es ist so lieblich, so gemütlich!* Вот видите, берлинский воздух уже действует на меня!» [Греч: 218].

и песня «Du lieber Augustin» («Любуясь жизнью и счастлива, как добрый немец, без забот, она себе за кружкой пива “Du lieber Augustin” поет») [Вяземский 11: 457], т. е. здесь немецкая природа, как и вышеупомянутый немецкий соловей, напрямую уподоблена доброму немцу. Наконец, концовка не оставляет сомнений в смеховом характере текста, поскольку в нем делается вывод о чужести немецкого пространства русскому герою: «Легко здесь жить с природой дружно; но вот в чем трудность и напасть: переродиться в немца нужно, чтоб на немецкий лад попасть» [Вяземский 11: 457].

На отталкивании от типажного, во многом идущего от народной культуры образа немца выстроено и стихотворение «Масленица на чужой стороне» (1853), где Германия характерным образом маркирована как «басурманский этот край» [Вяземский 11: 3]. Здесь автором сталкиваются «карнавальный» хронотоп русской Масленицы (и русской зимы как вообще воплощения русскости) с по-бюргерски чинным пространством Германии. Немецкость характеризуется через отрицание русскости: при всей любви к еде немец в отличие от русского не может «задать пир горой» [Вяземский 11: 4]. В целом, русская безудержная глоттония противопоставлена немецкой типажно-умеренной: «Чем почтят тебя..? Разве кружкою пивной, да копеечной сигаркой, да копченой колбасой. С пива только кровь густеет, ум раскиснет и лицо; то ли дело, как прогреет наше рьяное вино!» [Вяземский 11: 6]. Русские «бешеные тройки»¹ [Вяземский 11: 4] противопоставляются немецким саням («...подобной дряни не видал я на веку; стыдно сесть в чужие сани коренному русаку» [Вяземский 11: 6]; русские «богатыри» с их «веселыми кликами, песнями, удалью, пирами» — «немцам-горемыкам» [Вяземский 11: 6], в образе которых, как и в «Елизе», обыгрывается крылатая фраза: «Что для русского здорово, то для немца карачун!» [Вяземский 11: 6]; наконец, русское зимнее пространство — немецко-

¹ Отметим, однако, что в стихотворении «Памяти живописца Орловского» (1838) Вяземский, наоборот, отмечает в связи с оппозицией удалой русской и степенной немецкой езды подавление русскости немецкостью в России: «Грустно видеть, Русь святая, как в степенные года наших предков удалая изнемечилась езда. <...> молча тащится.., словно чопорный германец при ботфортах и косе, неуклюжий дилижанец по немецкому шоссе» [Вяземский 4: 217–220].

му, изоморфному образу немца¹: «Снег здесь — рыхленькое тесто, вял мороз и вял народ» [Вяземский 11: 6]. Кроме того, в стихотворении обыгран комический типаж немца-ученого: «Немец к мудрецам причислен, Немец — дока для всего, Немец так глубокомыслен, что провалишься в него»² [Вяземский 11: 6–7]. В итоге делается вывод, что немец, помещенный в зимний хронотоп, русский, чужой для него, — «плох» [Вяземский 11: 7], не способен нормально существовать в его рамках³.

Однако смех поэта имеет также иронически-саркастический регистр, особенно когда речь идет о политическом пространстве Германии второй половины XIX в. В поэзии Вяземского свидетельством меняющихся роли Германского союза на европейской арене и, соответственно, отношения русских к немцам является стихотворение «Наш век», в которое во второй его редакции 1848 г. вставлены строки о первой шлезвигской войне: «...кровь не льётся ль на авось <...> в Гольштейне, где прежде пиво лишь лилось?»⁴ [Вяземский 4: 260]. Типажный образа Германии как страны пива, т. е. филистерского про-

¹ Это подчеркнутое русачество-богатырство в сочетании с маркированием русскости как «Севера», противопоставленного изнеженной «южной» немецкости, мы встречаем еще в карамзинских «Письмах русского путешественника»: «...каменная Русская грудь не боится простуды, и питомец железного севера смеется над слабым усилием Маинских бурь» [Карамзин: 84].

² Абсурдистский мотив проваливания в немца представляет собой отсылку к *Innere*, пространству немецкого духа, имеющему и «высокий», нетравестийный вариант. Как пишет Г. Д. Гачев, суть немецкости в том числе заключается в «противотяготении между двумя равномоными вертикальными ориентациями» выси и Глуби: «... германец... имеет поприще этих тяготений и своих усилий — ... внутри себя...» [Гачев: 121].

³ По сути, в стихотворении Вяземского «предугадан» сюжет позднейшей «Железной воли» Н. С. Лескова, правда, в несколько инвертированном виде, когда типажный немец сверхволевой, «железный» Пекторалис едет по России в дрянных санях, чтобы в итоге погибнуть, подавившись блином на поминках (как антимасленицы) вялого Сафроньча в зимнем хронотопе России, на пространственный образ которой наложен образ теста.

⁴ Ср. с образом Германии как страны пива, которая, однако, начинает меняться, в одном их текстов «Свистка», где подчеркивается «какое-то смутное стремление к единству» «в апатической, налитой пивом Германии» [Панаев: 199].

странства, меняется на образ страны пролитой крови/войны. В аналогичном контексте Германия упомянута в стихотворении «Хорошие люди» (1862), где она, «пестро-лоскутная» (в прошлом), становится постепенно единой под властью Пруссии (в настоящем) и превратится в морскую державу (в будущем): «Германии пестро-лоскутной дал цвет он единый и пласт, дал Пруссии флот сухопутный, а после — моря он ей даст» [Вяземский 11: 421]. Под неназванным «им» в данном ироническом «пророчестве» подразумевается Бисмарк [Ивинский: 28]. Эта милитаристская образность закрепится за Германией в русской культуре во второй половине XIX в. и станет чуть ли не центральной в следующем столетии, в эпоху двух мировых войн.

Репрезентация германского пространства войны в связи с лиминальным (немецко-датским) шлезвиг-гольштинским локусом также актуализирована Вяземским в стихотворении «Владимиру Николаевичу Карамзину» (1864), относящемуся ко времени второй шлезвигской войны. Поэт использует прием остранения, начиная с пейзажной зарисовки покрытых «густым туманом» итальянских «лагун» (южный туманный локус, где туман есть признак внешнего пространства) и посредством филиации идей переходя к репрезентации немецкого пространства, занятого решением «Голстинско-Шлезвигского вопроса» [Вяземский 12: 72]. Причем образ данных северных земель имплицитно отсылает к устоявшемуся со времен А. С. Пушкина пространству Германии туманной, метафизической и отвлеченно мудрствующей, где туман есть признак внутреннего пространства: «...везде безвыходно темно. Ну, словно пред тобою... Голстинско-Шлезвигский вопрос, когда долбят его бароны, уткнув в него свой мудрый нос. <...> немец и в войне мудрен. Дерется храбро... но для чего? Вопрос другой. О нем идут еще сужденья, пока уж льется кровь рекой. Чернила рядом льются с кровью, за каждой битвой протокол, глубокий тезис многословью дипломатических их школ» [Вяземский 12: 72–73]. В этом стихотворении образ немца-военного контаминируется не с образом филистера, как в «Шутке» или «Елизе», но с образом немца-ученого с целью травести. Германия, названная здесь для осмеяния по-простонародному «Неметчиной», — место пространных глубокомысленных рассуждений, соответственно, и война здесь — не «развязка» политических конфликтов, но повод к философствованию («длиннее сказка») [Вяземский 12: 72]. Также травестируется и вертикаль немецкой сути

(Верха и Глуби, уходящей во внутреннее пространство немецкости) с явной отсылкой к кантовскому афоризму про звездное небо и нравственный закон внутри: «Ум немцев — потаенный ящик: не отпереть со стороны; и нам дают они образчик метафизической войны. ...у немцев ясность не в чести¹, и чтоб хватать им звезды с неба, спешат в глухой подвал сойти» [Вяземский 12: 72].

Наряду с Германией политической, объектом сатиры Вяземского, связанной с пространством антиидиллии, выступает антропное пространство немецких курортов. Так, по-настоящему антиидилличны в рассмотренном выше тексте «К***» лишь образы суетных посетительниц курорта: «Много встречу дев созревших, много принцев и принцесс, похудевших, потолстевших и в ковчеге уцелевших допотопных баронесс» [Вяземский 11: 280]. Но и эта образность смягчена, если сравнить ее, например, с образами в стихотворении Вяземского «Баден-Баден» (1855). Локус в данном тексте четко разделен на два полюса в соответствии с принципом романтического двоемирия: полюс природной идиллии, которую с любованием созерцает нарратор, и полюс антропный, мир суетных людей². Первый маркирован положительными мотивами тени³, весны, визуальной привлекательности, благоухания,

¹ Ср. с карамзинской травестией кантовской философией, также актуализированной через метонимию внешнего и внутреннего локусов: в «домике» Канта «все просто, кроме... его Метафизики» [Карамзин: 21].

² Подобный амбивалентный образ немецкого курорта типичен для русской литературы. В тексте М. П. Погодина «Год в чужих краях» он пространственно разделен на образы благого тихого Мариенбада и суетного веселого Карлсбада: «Карлсбад несравненно шумнее нашего мирного Мариенбада. <...> большое общество несравненно многолюднее и веселится больше здорового» [Погодин: 80]. В заметках М. Е. Салтыкова-Щедрина это, например, локусы горного «Schöne Aussicht», где «благоухает сосна», и провонявшего «кухонным чадом» профанного Линденбаха [Салтыков-Щедин: 69] с «бонапартистами» и «бонапартистками» разных сортов.

³ Мотив тени, хотя его и нельзя назвать специфически немецким, часто возникает в «немецких» пейзажных описаниях Вяземского и связан зачастую со значениями уединения, отдохновения: «мне милы — тень дерев...» [Вяземский 11: 55]; «баденские тени» [Вяземский 11: 212]; «Баден-Баденская тень» [Вяземский 11: 279], «Я помню Киссенгена тени...» [Вяземский 11: 253]; «тень лесов» [Вяземский 11: 257] «тепла ночная тень»; [Вяземский 11: 304]; «лозы, приветные тенью леса» [Вяземский 11: 458].

радости, скромности, безлюдности, свободы, тишины и созерцательной лени как *dolce far niente*: «Люблю вас, баденские тени, когда чуть явится весна, и, мать сердечных снов и лени, еще в вас дремлет тишина; когда вы скромно и безлюдно своей красоею хороши <...> Кругом благоухает радость, и средь улыбчивых картин зеленых рощей блещет младость в виду развалин и седин. Теперь досужно и свободно прогулкам, чтению и мечтам: иди — куда глазам угодно, и делай, что захочешь сам. Уму легко теперь — и груди дышать просторно и свежо...» [Вяземский 11: 212]. Это также сакральный локус, аналог скита отшельника: «И Баден мой, где я, как инок, весь в созерцанье погружен» [Вяземский 11: 214]. Наконец, здесь гармонично соединяются внешний и внутренний локусы — «природы мир и мир души» [Вяземский 11: 212].

Другая сторона Баден-Бадена маркирована мотивами порчи («все испортят эти люди, которые придут ужю»), грязи («сток мутных вод»), вавилонского смещения («Париж и Лондон рыжий», «разнонародный сброд» «от Сены, Темзы, Тибра»), несвободы («стеснят его со всех сторон»), праздности как противоположности *dolce far niente* («праздношатающийся сброд»), глупости, самомнения, кажимости («кавалеры-апокрифы собственноручных орденов», «здесь — важностью пузырь надутый, там — накрахмаленная спесь»), нечисти («гоф-кики-моры»), игорных страстей («рыцари слепой рулетки», «фортуны олухи и плуты»), искажения человеческой природы («карикатур различных смесь») [Вяземский 11: 213], буйства и бунта («всех бывших мятежей потомки, отцы всех мятежей других, от разных баррикад обломки, буйжнич с буйных мостовых»), разврата («давно известные кокетки, здесь выставляющие вновь свои прорвавшиеся сетки и допотопную любовь») [Вяземский 11: 214]. Часть данных антропных образов вообще снижена посредством низведения на животный уровень: «сукна зеленого наседки в надежде золотых яиц» [Вяземский 11: 213]; «разрумяненные львицы и львы с козлиной бородой, вот доморощенные птицы и клев орлиный наклейной» [Вяземский 11: 214]. Соответственно, сакральный Баден-Баден обращается в свою противоположность — в город смертных грехов и безумия, город-блудницу («Капернаум и Вавилон» [Вяземский 11: 213]; «шумный рынок, дом сумасшедших и притон» [Вяземский 11: 214]). Это уже, разумеется, не мягкая насмешка над филистерами, как в стихотворениях «Шутка», «Елизе», «К***», а гротескная сатира.

Впрочем, романтический мирообраз Германии может актуализироваться в поэзии Вяземского и вне сатирического контекста. Например, хронотоп в стихотворении «Бастей» (1853), посвященном местности в Саксонской Швейцарии, состоит из двух типов локусов, изображенных также на контрасте. Первый — это горный локус дикой природы, маркированный характерными для романтизма мотивами бури, парадоксально актуализированного среди суши моря, т. е. каменного моря («Что за бури здесь прошли? <...> Море здесь перерыло лоно твердой земли?»), хаоса и ада как знаков вертикальной связи пространственных Верха и Низа («Извержение ли ада сей гранитный хаос?»), тени, тишины, дикости («Все здесь глушь, дичь и тень!»), нечеловеческой масштабности («На утесе — утес, на громаде — громада!» [Вяземский 11: 55]). Горный характер места актуализирует сакральные мотивы чуда и суровой вечности, где суровость — следствие дикости, отделенности от антропного начала: «...здесь — суровая вечность на гранитных столпах» [Вяземский 11: 56]. При этом нарратор помещен в горный локус, созерцающий всю открывающуюся взору панораму мира с утесов как его центра.

Равнинный же (демиприродный, антропно соразмерный) локус характеризуется типичными мотивами упорядоченности, довольства и тишины. Однако тишина понимается не как одиночество на вершине, а как покой, идиллия («...у горных подножий тих и строен мир Божий, улыбается день» [Вяземский 11: 55]). При этом мотив сакральности относится и к равнинному локусу — «мир Божий». Водность там реализована не через мотив чуждого и опасного для людей моря, а равнинной спокойной реки, которая есть также река жизни («Рек и жизнь, и краса, — по волнам лодок стая мчится, быстро мелькая, распустив паруса» [Вяземский 11: 55–56]) и света/сияния в противоположность темноте/тени гор: «Льетса Эльба сияя, словно зеркальный путь, словно зыбкую ртуть полосой разливая» [Вяземский 11: 55]. Согласно В. В. Абашеву, в поэтике Вяземского «очень важны... световоздушный и колористический компоненты картины» [Абашев: 8], что актуализирует в тексте «Бастей» следующие цветовые характеристики небесного и земных сублокусов: «Вот громадой плавучей пропыхтел пароход, неба яхонтный свод закоптил дымной тучей, бархат пестрых лугов, храмы, замки, беседки и зеленые сетки виноградных садов. Жатвы свежее золото, колыхаясь, горит...» [Вяземский 11: 56]. Еще одним маркером равнин-

ной идиллии выступает мотив изобилия: «...все так пышно, богато!» [Вяземский 11: 56]. При этом общим с горным локусом у равнинного являются мотивы громадности/масштабности («плавучая громада парохода» Низа¹ как аналог громад «гранитного моря» Верха), а также чуда («все так чудно глядит» [Вяземский 11: 56]). Принципиальным же отличием долинного локуса от горного является его жизненность как смертность-невечность: «Там — в игривых лучах жизни блеск, скоротечность...» [Вяземский 11: 56]. При этом то, что пароход, относящийся к Низу, «закоптил» небо (Верх), есть знак противостояния этих элементов пространственной оппозиции в тексте.

Еще один вариант романтического двоимирия, который также связан с приэльбскими пейзажами, представлен Вяземским в стихотворении «Зонненштейн» (1853). С одной стороны, здесь мы имеем дело с внешней пространственной немецкой идиллией, с набором характерных для нее черт визуальной привлекательности («Прекрасный здесь вид Эльбы величавой...»); изобильности и наполненности жизнью, светом, уютом («...роскошной жизнью берега цветут, по ребрам гор дубрава за дубравой, за виллой вилла, летних нег приют», «Живой кипсек всех прелестей земли!», «Везде... из каменистых рамок картины блещут свежей красотой...»); чуда/волшебства («волшебный край» [Вяземский 11: 65]). Это типичный идиллический пейзаж, напоминающий прирейнские описания Карамзина, включая образ средневекового замка: «...на утес перешагнувший замок к главе его прирос своей пятой» [Вяземский 11: 65]. Об амбивалентности внешнего локуса свидетельствует лишь сочетание световых и эмоциональных характеристик («край, то светлый, то угрюмый») [Вяземский 11: 65]. Но внутренний мир стихотворения, в отличие от внешнего, полон непокая и темноты, что составляет контраст как с пейзажной идиллией, так и с названием текста (Зоненштейн с немецкого — солнечный/ая камень/скала). Это касается внутреннего пространства образов и нарратора с его «облаком в душе засевшей» душой, и друга Вяземского, «страдальца» К. Н. Батюшкова, который некоторое время «томился» в местной лечебнице для душевнобольных

¹ Низ этот относителен, так как хронотоп «Бастея» имеет «классическую» трехчленную мифопоэтическую структуру, где наличествуют Нижний мир (ад), Средний (равнинно-речной) и Верхний (горно-небесный).

[Вяземский 11: 65]. Образ последнего в наибольшей степени проникнут мотивами тьмы как отрицания света и всякой внешней идиллической визуальности: «Не для его очей цвела природа, святой глагол ее пред ним немел, здесь для него с лазоревго свода веселый день не радостью горел. <...> И был он мертв для внешних впечатлений, и божий мир ему был царством тьмы» [Вяземский 11: 65].

Попутно заметим, что В. В. Абашев, безусловно, прав, объясняя типичность «идеальных форм природы» [Абашев: 7] в пейзажной лирике Вяземского опорой на русскую литературную традицию конца XVIII – первой четверти XIX в., в том числе карамзинскую, для которой характерно «сближение литературы и изобразительного искусства в их подражании природе»¹ [Абашев: 2–3]. Несомненно и то, что «описание окрестностей Зонненштейна» выстроено на «системе» «отсылок к возможному живописному полотну», что, в свою очередь, обуславливает преобладание «семиотического элемента» «над непосредственно миметическим»: «индивидуализирующая предметная содержательность этих определений эстетической оценки и их миметические возможности близки к нулю» [Абашев: 5].

В то же время, по нашему мнению, бедность мимесиса, его условность в текстах Вяземского объясняется также тем, что зачастую пейзажное описание не составляет цель поэта. Эти описания (по крайней мере, в маркированных немецкостью текстах) тесно связаны антропностью, причем часто с интимно-личностной окраской. Внешний идиллический пейзаж в «Зонненштейне» не столь важен, поскольку является контрастной рамкой, обрамляющей образ Батюшкова. Вообще, как замечает Г. Ю. Букина, ««мотив воспоминаний» о друзьях, в том числе умерших, обуславливает наложение «мемуарной лирики» и «дорожных» стихотворений Вяземского» [Букина 2012b: 9]. Нередки в его «немецких» стихотворениях случаи, когда внешнее пространство

¹ Отсюда образы природы как «картин» «в каменистых рамках» и «живого кипсека». Ср. мотив природы как картины в карамзинской репрезентации, например, приэльбского пространства: «...представилась мне Эльба и цепь высоких холмов, покрытых леском, из-за которого выставляются кровли рассеянных домиков и шпицы башен. ...поля, обогащенные плодами; везде... расстились зелены ковры, усеянные цветами. Вечернее солнце кроткими лучами... освещало сию прекрасную картину» [Карамзин: 56]

намечено самыми общими чертами, служа второстепенным фоном для воспоминаний. Так, в стихотворении «Русской крылатой дружине» (1852) пейзаж Карлсбада дан весьма скупо («окрестных гор вершины и ущелья, луга, лесов немые глубины») и рассматривается прежде всего как триггер памяти — воссоздания «блестящего Карлсбада» прошлого, служившего «живой сценой» [Вяземский 4: 379] для близких лирическому герою людей, «веселого круга счастливой молодежи, красавиц» [Вяземский 11: 377], которые наполняли пространство курорта «кликами веселья» и «песнями родимой стороны» [Вяземский 4: 378]. В настоящем же Карлсбад маркирован мотивами сиротства, немоты и пустоты («Карлсбад осиротел; без вас Карлсбад замолкнул, опустел» [Вяземский 4: 378]), а также больницы и отсутствия веселья, ведь немецкий курорт в русской литературе — это не столько функциональное место лечения, сколько локус развлечения («...теперь без вас вновь обращен в больницу, где с грустью помня прежнее житье, Шлосбрунна пьем соленую водицу...» [Вяземский 4: 378]). Сходен с этим и образ Карлсбада в стихотворении «Карлсбад» (1858): «Я пережил здесь много поколений, сочувствий много здесь я издержал и много я минутных обручений здесь невзначай связал и развязал» [Вяземский 11: 302]. Пейзажного описания здесь вовсе нет¹, а репрезентация курорта служит для философской рефлексии, в результате которой образ Карлсбада теряет конкретную географическую привязку и метонимически расширяется до образа бытия: «...вся-то жизнь — не тот ли же Карлсбад?» [Вяземский 11: 303]. Аналогично проникнутые элегическими настроениями «Баденские воспоминания» (1854) маркируют

¹ Кроме того, в лирике Вяземского бывает и так, что большая доля условности пейзажного описания затрудняет атрибуцию последнего к германскому пространству, когда эта атрибуция не представлена эксплицитно, в названии. Так, если не знать, что элегическое стихотворение «Осень» (1774) написано в Бад-Гомбурге, из текста можно лишь догадываться об изображении западноевропейского локуса: «Кокетничает осень с нами! Красавица на западе своем <...> Всё в ней мне нравится: и пестрота наряда, и бархат, и парча, и золота струя, и яхонт, и янтарь, и гроздья винограда, которыми она обвешала себя» [Вяземский 12: 473]. В принципе, характеристики бархата, парчи, золота, яхонта и янтаря могут быть отнесены и к русской осени, и только образ виноградных гроздей маркирует иной, не вполне типичный для центральной части России пейзаж.

Баден-Баден «долиной безмятежной» (идиллией) [Вяземский 11: 146], но в остальном сосредоточены на теме возможной смерти поэта на «чужбине» вблизи «родных могил» [Вяземский 11: 145], т. е. этот локус для Вяземского частично свой среди пространства Чужого, так как здесь захоронены близкие люди. Из стихотворения же «Берлин» (1859) о самом городе мы ничего не узнаем, кроме того, что «Фарнгагена уж нет, ни Гумбольдта в Берлине!» [Вяземский 11: 330]. Даже в шуточном тексте «Елиза» образ Гильдерберга, «очень милого городка» с «огромной бочкой» [Вяземский 11: 136], служит для характеристики не интересующейся миром героини, которая, побывав в этом месте, привлекавшую туристов бочку не видела.

Этот же принцип антропности, доминирующей над пространственностью¹, характерен для стихотворений «Фрейберг» (1853) и «Мюнхен» (1854). Фрейберг интересует поэта как место, связанное с Ломоносовым, но, поскольку следов его пребывания в городе не сохранилось, то образ локуса становится лишь отправной точкой рассуждения Вяземского о великом соотечественнике: «...его трудов и славы здесь отклика пришелец не найдет. Молва о нем здесь тупо-молчалива...» [Вяземский 11: 58]. Соответственно, сам Фрейберг маркирован через образы «глуши немецкой школы» [Вяземский 11: 58] и источника знания («Он приходил, наш Холмогорец чудный, сюда, чтоб жажду знанья утолить...») как части водной ломоносовской образности в тексте («Рыбак... в море просвещения с любовью он закинул невод свой» [Вяземский 11: 57]). Репрезентация же Мюнхена реализована через образ неназванного напрямую короля-мецената Людвига I Баварского, обновившего облик столицы своей державы, смешав в нем германские и античные элементы. На мотиве их соединения в некий условный хронотоп искусства, где прошлое соединилось с настоящим, и выстроена весьма краткая репрезентация Мюнхена: «Воскресли с ним (королем — *авт.*) золотые дни Перикла, с ним Августа воскрес блестящий век. Германский Рим, германские Афины воздвигнул он, искусства царский жрец <...> он щедрою рукой свою столицу, возлюбленную дочь державных дум,

¹ В силу такой «подавленной» пространственности слабо выраженные образы пространства в подобного типа стихотворениях Вяземского вряд ли могут быть отнесены к тому или иному мирообразу Германии.

дарит еще трофеями художеств» [Вяземский 11: 165]. Аналогично в стихотворении «Графине Толь» (1876) образ «светлого Веймара» [Вяземский 12: 511] актуализирован посредством образа Гете («край поэзии, где процветал когда-то зеленый лавр и мирт великого певца» [Вяземский 12: 511]).

Возвращаясь к романтическому мирообразу Германии, мы можем вполне четко отнести к нему еще одно «немецкое» стихотворение Вяземского — «Рейн» (1862). Вообще репрезентация Рейна в отечественной словесности конца XVIII – начала XX вв. имеет столь устойчивое смысловое ядро, что можно говорить о существовании, по крайней мере, рейнского интертекста русской литературы, элементы которого, повторяющиеся во многих произведениях, получают ту или иную нюансировку в зависимости от используемых авторами мирообразов Германии — от сентименталистской вариации в карамзинских «Письмах русского путешественника» до трагестийной, как в поэме «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границу, дан л’этранже» И. П. Мятлева. Возможны и смешанные варианты, например, смешения романтического и трагестийного начал в стихотворении «На Рейне» С. Черного.

В стихотворении «Рейн» Вяземского рейнская образность весьма многогранна. Во-первых, это река времени, которая объединяет прошлое и настоящее, и поэтому связана, с одной стороны, с историей Германии, а с другой — с вечностью, поскольку эпохи меняются, а Рейн в своей основе остается прежним: «Плачь бедствий и оклики славы слышал ты в теченьи времен. Мечами твой берег межуя, твой славный рубеж возлюбя и алчно друг друга ревнуя, владыки дрались за тебя. Победа менялась — и каждый, гордяся победой в бою, с конем, разогревшимся жаждой, кидался в прохладу твою¹. Торжественной был ты купелью вождю и могучим полкам; их стан предавался веселью, и горе вам, — павшим врагам!» [Вяземский 11: 458]. Отсюда оксюморонный ахронный образ реки как «всегда молодежавого старца» [Вяземский 11: 458]. Это также Рейн военной истории и, соответственно, лиминаль-

¹ Ср. с образом охваченного жаждой коня в «Переходе через Рейн» К. Н. Батюшкова, одном из знаковых стихотворений для рейнского интертекста: «...завидя вдалеке твои, о Рейн, волны, мой конь <...> на крыльях жажды прилетает, глотает хладную струю и грудь, усталую в бою, желанной влагой обновляет...» [Батюшков: 209].

ный локус, где племена и народы сходятся в битве («славный рубеж», «берег», межуемый «мечами»).

Во-вторых, это образ вечной реки благоденствия, выступающей «кормильцем германских племен» [Вяземский 11: 458] и стоящей над сиюминутностью («тщетны житейски грозы») в качестве ахронной демиприродной идиллии¹, связанной с небесным сакральным пространством: «...с любовью хранят небеса твои виноградные лозы, приветные тенью леса, долины, одетые нежной и пестрою тканью цветов, и горы, и пояс прибрежный твоих плодоносных садов. Внушенью природы послушный, роскошно обняв берега, поил ты волной равнодушной и семью свою, и врага» [Вяземский 11: 458–459]. Равнодушие щедрой реки объясняется ее вечностью, независимой от скоротечности человеческих жизней. Кроме того, отметим весьма примечательный лейтмотив Рейна не только «кормильца», но и «поильца»: поит коней владык, семьи свою и врага.

Этот лейтмотив «поильца» актуализирован и в третьем варианте репрезентации Рейна — как реки поэзии, источника вдохновения для немецких гениев: «Издравле вы были в почете зеленого Рейна струи: и Клопшток, и Шиллер, и Гёте певали вам песни свои» [Вяземский 11: 459]. Соответственно устанавливается сходство певучести вод Рейна и певучести немецкой поэзии: «Их песни, с волнами созвучно сливаясь в песню одну, в германских сердцах неразлучно ласкают родную струну» [Вяземский 11: 459].

При этом с третьим вариантом через лейтмотив Рейна-«поильца» оказывается связан четвертый элемент рейнской образности — образ рейнского вина, рейнвейна, воспетого еще Карамзиным, устанавливающим семиотическое подобие Рейна и рейнвейна как вод жизни и радости: «Все пили рейнвейн как воду. <...> Мысль, что пью рейнвейн на берегу Рейна, веселила меня как ребенка» [Карамзин: 91]. В мятлевском тексте глуттонический и географический элементы также изоморфны: «Назовет кто только Рейн, тот всегда прибавит вейн...» [Мятлев: 92]. У Вяземского это подобие выражено через атрибут зелёного цвета в се-

¹ Ср. с оппозицией «временная война — вечный мир» в стихотворении «К Рейну» Н. М. Языкова: «...Рейн! Да ни грозы военной, ни песен радостных врага не слышишь вечно ты; да мир благословенный твои покоит берега!» [Языков: 369].

рии переходов: «зеленого Рейна струи» — зеленые рюмки — зеленое вино («Они, и свой труд, и печали сложив на стеклянное дно, из рюмок зеленых пивали зеленое ваше вино» [Вяземский 11: 459]).

Пятым элементом образа Рейна (по филиации идей с творчеством немецких поэтов) выступает рейнский средневековый легендарный, ставший источником вдохновения для романтиков: «Рейн — темных преданий зеркало, живой, неумолкный рассказ о том, что когда-то бывало и скрылось навеки из глаз: о рыцарях, нравом суровых, всегда кровожадных на месть, но жертвовать жизнью готовых за взгляд красоты и за честь» [Вяземский 11: 459]. Одушевляемый Рейн здесь выступает, наравне с авторами-людьми, соавтором сюжетов: «... в каждом плескании волны нам слышны легенды и были отжившей твоей старины» [Вяземский 11: 460]. Поскольку Рейн является рекой времени, он являет собой своего рода «хрономобиль», переносящий созерцателя в прошлое с традиционным набором образов бардов, рыцарей, прекрасных дам, докусов древних замков и т. п.: «Здесь ратные игры, турниры сквозь сумрак мерещатся вновь; на пиршествах арфы и лиры поют красоту и любовь. В награду счастливому барду, который певцов победит, с груди дорогую кокарду царица турнира дарит. Из мрака и пепла развалин стрельчатые замки встают; их вид и суров, и печален, но страсти и в них есть уют. Любовь и восторги, и грезы кипели здесь в юных сердцах; то счастьем повеет на слезы, то счастье угаснет в слезах» [Вяземский 11: 460]. Этот прием оживления немецкого Средневековья в рамках минисюжета, который актуализируется в ходе созерцания нарратором некоего объекта-триггера, например, витража, мы встречаем еще в карамзинских «Письмах». Прибегает к нему и Вяземский в рамках двух амурно-авантюрных минисюжетов (в истории о барде, получающем «кокарду» из рук «царицы турнира», и — в более развернутой и динамичной форме — в истории о «грозном муже», «младой рабыне-жене»-«красавице», «верном паже»-помощнике и любовнике, приплывшем на лодке для тайной ночной встречи в саду [Вяземский 11: 460]). Как видим, сюжеты максимально типизированы и условны, поскольку акцент сделан не на оригинальности изложения, но на вечности истории, ее повторяемости в звучании рейнских вод.

Наконец, по нашему мнению, в лирике Вяземского присутствует обращение и к сентименталистскому мирообразу Германии — в рамках репрезентации немецкой демиприродной идиллии, которая

в основном лишена романтической амбивалентности, «темного» мотивного ряда тревоги, печали, мрака, безумия, утраты, одиночества, ужаса, игры страстей и т. п. Даже характерные для творчества Вяземского мотивы болезни и *memento mori* смягчены в рамках такой идиллии¹, которая в силу своей ахронности подавляет смертность.

Для стихотворения «Дрезден» (1853) свойственно условное пейзажное описание с ослабленным мимесисом («Эльбские картины с каймою темных гор на грунте голубом»), где горы для созерцателя есть живописная рамка, а небо — фон в развернутой метафоре пейзажа как картины) с упоминанием демиприродных локусов «свежих садов», «жатв щедрых», «цветущих долин» [Вяземский 11: 52], которые связаны с мотивом аркадского изобилия, щедрости даров природы в рамках соразмерного людям пространства. Также локус Дрездена маркирован мотивами мира, свободы, руссоистской природосообразности, тишины и приюта, противопоставленного внешнему хаотическому пространству бури, образ которой выступает метафорой социально-исторических потрясений: «Любуешься у вас и миром, и свободой, и словно после бурь пловец в родной тиши здесь отдыхает жизнь в сочувствии с природой, залечивая скорбь и тела, и души. <...> избранный уголок, где бурь народных шум, где грозных дней события прошли — как невзначай ворвавшийся поток» [Вяземский 11: 52]. Мотив мира в отношении пространства Дрездена повторен четырьмя: «любуешься... миром», «столица мирная искусств и обшежитья» [Вяземский 11: 52]; «мир водворяется»², «мирный плуг» [Вяземский 11: 53]. Таким образом, на репрезентацию дрезденского

¹ Соответственно, в поэзии Вяземского мы имеем дело со всеми основными мирообразами Германии, кроме нейтрально-фактографического, что неудивительно, если принять во внимание неприятие поэтом идей натуральной школы.

² «Водворение мира» есть мотив апокатастасиса, восстановления идиллии прошлого в настоящем/будущем, причем «аркадская» ее основа дает о себе знать в образе возвращающегося к труду землепашца: «... завтра все опять цветет <...> там и селянин, забыв минувшую тревогу, проводит мирный плуг по вздрогнувшим полям» [Вяземский 11: 53]. Соответственно, в рамках апокатастасиса мыслится и восстановление идеального состояния самого поэта, возвращение творческих сил: «здесь, страждущий, воскрес я к жизни и здоровью и к бодрым радостям духовного труда» [Вяземский 11: 53].

локуса проецируются мотив священной земли, земного рая: «обетованный край» [Вяземский 11: 52].

Вторая часть стихотворения посвящена образу Дрездена как «столицы искусств». Соответственно мотивы тишины и уюта соотносятся в этом контексте с сакральным локусом убежища/храма поэта в качестве жреца/служителя искусства от хаоса внешней суетной жизни: «Мирских сует и смут здесь замирают шумы, но внемлешь в тишине призваниям иным, поэзии святой таинственные думы здесь внятно говорят наперсникам своим» [Вяземский 11: 53]. Как выше рассмотренный образ Мюнхена выстроен был с опорой на образ баварского короля, так и образ Дрездена пронизывается антропной образностью. Помимо себя, возрожденного для творчества, поэт упоминает пять фигур, связанных с дрезденским пространством искусства. Во-первых, это Шиллер («Здесь Шиллера душа полна была созвучий, здесь творческим огнем он некогда пылал...»), который маркирован правителем пространства духа («царствовал мечтой») и воскресителем духов прошлого («...Валленштейн могучий на звучный глас его живой из гроба встал» [Вяземский 11: 53]) в качестве отсылки к шиллеровской драматической трилогии. Вторым назван «юный Карамзин», испытавший «здесь... природы впечатленья и песни радости и слезу умиленья...», т. е. посещение Дрездена есть также следование по карамзинским местам «Писем русского путешественника», где образ саксонской сентименталистской идиллии представлен весьма ярко: «Люблю здесь волю дать мечтам моим и взгляду, искать следов его, с ним чувствовать вдвоем; мне милы — тень дерев, где он вкушал прохладу, цветник, где может быть пленялся он цветком» [Вяземский 11: 53]. Третьим выступает Жуковский в роли пророка сакрального искусства, главным же «дрезденским» текстом своего друга Вяземский обозначает его эссе о «Сикстинской мадонне» Рафаэля: «Здесь с светлого чела Жуковского блистало сиянье горнее, божественный глагол! И чистой красоты чистейшее зеркало, он кисть Рафаэля словами перевел» [Вяземский 11: 53]. Наконец, четвертым и пятым антропными образами, кодирующими репрезентацию Дрездена, являются «царский брат и царская сестра», «изящного жрецы пред алтарем искусства» [Вяземский 11: 54], что свидетельствует об амбивалентности образа саксонского двора, характеризуемого, с одной стороны, «суетами и пышностью» [Вяземский 11: 53], а с другой — вечностью (несуетностью) искус-

ства. Под сестрой и братом, очевидно, понимаются Амалия и Иоганн¹ Саксонские, дети саксонского принца Максимилиана, также подвизавшиеся на литературной арене: областью Амалии обозначена «житейских сцен картина» (намек на ее пьесы), Иоганна же — его перевод дантевской «Божественной комедии» на немецкий язык: «...тевтонской музы сын и Данте ученик под ярким заревом поэта-исполина отважно вслед вождю он в царство тьмы проник...» [Вяземский 11: 54].

Образ баварского курорта Киссингена из стихотворения «Киссинген» (1857) складывается из тех же мотивов, что и саксонского Дрездена, за исключением пространства искусства, т. е. маркирован мотивами приюта, умиротворения, тишины/уединения, противопоставленными суетности/шуму внешнего мира за границами немецкой идиллии: «Киссенгена тени, его ключей целебный дар и гор лесистые ступени, приют прохлады в знойный жар», «мирные долины, где волн житейских тихнет шум, поля и свежие картины, так умиряющие ум» [Вяземский 11: 253]. Лирический герой-наблюдатель в соответствии с правилами сентименталистского дискурса растворяется в своем самодовлеющем безмятежном созерцании красот природы, изображенных в статике, что характерно для ахронного идиллического локуса: «По рощам, по лугам окрестным бродил я, волю дав мечте, счастливый зрелищем прелестным природы в летней красоте» [Вяземский 11: 253]. Центром же идиллического начала выступает в первой части демиприродный сублокус «мельницы красивой» на «речке» — места наивысшей уютности, отрицания суеты внешнего мира («скуки суетливой» [Вяземский 11: 254]): «...из прогулок ежедневных одна была мне всех милей; струей сочувствий задушевных я по привычке влекся к ней <...> Тут все свежо, привольно, мило; душе легко, простор кругом, и счастье...» [Вяземский 11: 253–254]. Идиллия мельницы сливается с образом ее хозяина, мельника², изобра-

¹ Возможно, соположение образов Жуковского и Иоганна Саксонского неслучайно, поскольку эти фигуры, согласно Н. Е. Никоновой, «связывал не только придворный этикет» [Никонова: 100], так что в стихотворении Вяземского мы имеем дело с неким союзом близких по духу, принадлежащих к пространству искусства и маркированных связью с Дрезденом (образ Амалии, менее подробно описанный, видимо, есть дополнение к образу брата).

² Во второй части стихотворения главный антропный образ киссингенской идиллии — женский, не связанный с немецкостью. Простран-

женного нарочито пиитически, с отрицанием негативных черт, свойственных образу русского мельника в популярной пасторальной комедии А. О. Аблесимова («не то что наш — колдун и сват»), т. е. это типаж доброго немца («простодушнейший Баварец, из Немцев Немец»), но без насмешки над филистерством: «почтенный старец», «ближним брат; заботливый, трудолюбивый, в желаньях трезвый, как мудрец, раб Господа благочестивый, в семье примерный муж-отец» [Вяземский 11: 254]. Даже смерть мельника хотя и вводит в текст элегические ноты, не рассматривается в качестве трагедии, поскольку происходит в рамках немецкой межпоколенческой идиллии Дома-Семьи, а не индивидуального человеческого существования: «Господь <...> раба... с миром отпустил и <...>, с семьей простясь, он опочил» [Вяземский 11: 255].

Природную речную идиллию мы встречаем и в первой части стихотворения «Очерки Карлсбада» (1858) с мотивами уюта, радости, веселья, наполненности жизнью, визуальной и ольфакторной привлекательности: «Увядающего года грустных признаков здесь нет: сберегла для нас природа лучших ласк своих привет. День блистателен и жарок, и тепла ночная тень; неба щедрого подарок нам на радость каждый день. <...> Быстрых вод веселым пенем пробуждая берега, Тепла мчится по камням мимо скал и сквозь луга. Всюду жизнь, очарование! И по воздуху разнес свежих трав благоуханье запоздалый сенокос» [Вяземский 11: 304–305]. Образы дикой (горной) природы хотя и присутствуют здесь, не противопоставлены антропному началу, мотив горной хтонической темноты смягчен яркой цветописью прочих образов, вписанных в идиллию: «От подошвы до вершины зеленеют груды скал; между тополей рябины рассыпают свой коралл. Кое-где из тени темной, ребра исполинских гор, камни толщею огромной перерезывают бор» [Вяземский 11: 304].

Во второй части стихотворения имеется, правда, элемент трагедии при описании антропного мира курорта, но, во-первых, он выведен в раздел, отделенный от первой, идиллической картины, во-вторых, объединен с ним мотивом беззаботности существования. Соответственно,

ственные же репрезентации в данной части весьма кратки, условны и фактически повторяют описания первой части: «нива в сияньи жатвы золотой», «речка с мельницей красивой», «рощи свежей темнота» [Вяземский 11: 257].

травестия низведения посетителей курорта с человеческого на животный уровень не связана с сатирическим осмеянием: «Жизнь в Карлсбаде беззаботно льется тихим ручейком; прозябательно, живот-но, по-карлсбадски здесь живем. Друг на друга дни походят, отмечаешь их едва: ноги и желудок бродят, но не бродит голова. Тихо, бережно, рiано нас баюкает покой; рано ляжешь, встанешь рано и пойдешь на водопой» [Вяземский 11: 305]. В этом уподоблении животным ощуща-ется христианская образность простой жизни, аки у птиц небесных или зверей, т. е. это животность доадамического бытия, возвращения в золотой век, рай земной или поэтизированное *dolce far niente*¹: «как ласточка, как пудель, не заботься ни о чем. <...> Вылитый в одно-образность, здесь приносит каждый день поэтическую праздность, со-зерцательную лень» [Вяземский 11: 305–306]. Здесь у людей одна «за-бота»: «Пьешь иль Мюль-брун, или Шпрудель...» [Вяземский 11: 305]. Соответственно, антропный локус второй части соотносится, пусть и в сниженной форме, с идиллией сентименталистского мирообраза Германии.

В третьей же части инферальность образов бездны, ночи, кометы и паровоза («Паровоз над темной бездной ночью мчится, как гроза, а комета с тверди звездной прямо смотрит мне в глаза. Два страшили-ща!» [Вяземский 11: 306]), не имеющих непосредственного отношения к локусу идиллического курорта, нивелированы образами детских глаз и рассвета, т. е. вновь возвращают нас в пространство идиллии: «Эти черненькие глазки так умны и хороши. В них там много детской ласки,

¹ Ср. со сходным описанием жизни курортников в щедринском тексте, но регистр изображения здесь смещен в сторону сатиры, отсюда *dolce far niente* превращается в бессмысленное скучное существование: «... во время процесса самосохранения <...> даже “мышление” вообще — считаются не *kurgetmaess* и препятствуют солям и щелочам успешно всасываться в кровь» [Салтыков-Щедрин: 7]; «Необходимо гулять. <...> вы до усталости ходили утром, но то было утром, а теперь вечер. Обменивайте вещества! Перед вами *Altes-Schloss*, потом *Eberstein-Schloss*, потом *Rothenfels*. Выбирайте любое! А завтра будет *Rothenfels*, *Eberstein-Schloss*, *Altes-Schloss*...» [Салтыков-Щедрин: 68]. В идиллии же Вяземско-го мотив постоянного хождения не имеет негативного механистическо-го оттенка дурной бесконечности, как в тексте Салтыкова-Щедрина: «По вершинам рыщешь смело, если крылья есть у ног; нет — так Визу то и дело меришь вдоль и поперек» [Вяземский 11: 305].

вдохновенья и души, что, любуясь в них рассвету упоительной зари, забываю про комету, как она там ни гори» [Вяземский 11: 307].

Наконец, еще один идиллический образ немецкого курорта — Бад-Эмса — представлен в позднем периоде творчества Вяземского в стихотворении «Красивый Эмс» (1975), написанном, видимо, по случаю посещения этого места Александром П. Изображенный пейзаж представляет собой статичный идиллический локус. Мотив его визуальной привлекательности выведен в названии текста и далее рефреном звучит три раза. В последнем случае он связан с появлением прекрасной картины: «Красивый Эмс, где здесь и там мелькают пред глазами картины чудной красоты!» [Вяземский 12: 495]. Причем поэт скорее перечисляет, чем описывает уже известный нам набор немецких сублокусов идиллии: водных («целебных вод»; реки, «тихой, извилистой Ланы», «струящейся лениво» (мотив блаженной лени)); горных (скал, «зеленью обвитых» «как свежим бархатным ковром»; гор как картинных рамок («под охраной гор, оцепившихся кругом») со средневековыми руинами, «развалинами», «разбросанными» «веками по крутизне... вершин»; ущелий); демиприродных (сады) [Вяземский 12: 494]. Это типизированный немецкий ландшафт представляет собой выхолощенную идиллию, «эрозию» как сентименталистского, так и романтического мирообразов. О следах последнего свидетельствует, в частности, мотив преданий, не развернутый даже в мини-сюжет, как это было сделано в стихотворении «Рейн»: «...здесь носятся минувшего преданья, и здесь молвой собираются сказанья для светлых будущих былин» [Вяземский 12: 494]. Об идиллическом характере Эмса свидетельствует и мотив сакральности: «Эмс, любимый небесами» [Вяземский 12: 495].

Таким образом, репрезентация Германии в поэзии Вяземского представлена различными, хотя и довольно типизированными вариантами, фактически не отклоняющимися от традиции изображения немецких земель в русской литературе конца XVIII–XIX вв. При этом отметим выраженную антропность при описании поэтом Германии. Зачастую не пейзаж сам по себе занимает Вяземского, но связь пространства с той или иной личностью, важной для автора. В ином случае пейзаж может служить отправной точкой для философских размышлений над человеческой экзистенцией.

Наряду с ослабленным и крайне типизированным мимесисом пейзажных описаний, когда читатель по «опорным» топосам должен сам

достраивать в своем воображении изображаемую пространственную картину, для поэзии Вяземского в рассмотренных нами текстах нередко характерна также ослабленная пространственность в целом: так, в названиях ряда стихотворений хотя и содержатся прямые отсылки к тем или иным локусам Германии (например, Берлина, Фрейберга), в остальном тексте о заявленном локусе практически не говорится. Зато большое внимание уделено отношениям с людьми, связанными в сознании поэта с данным локусом, а также интимным переживаниям нарратора. Иногда весьма затруднительно соотнести пространственные образы поэзии Вяземского с определенным мирообразом Германии. Когда же это возможно, то, по нашему мнению, стоит выделить три таких модуса пространственного описания германских земель.

Довольно широко представлены различные травестийные варианты репрезентаций немецких локусов, смеховое начало которых варьируется от добродушно-юмористического до едко-сатирического. При этом в соответствии с заявленным выше принципом характеристики пространства через антропность Вяземский в изображении Германии обращается к немецким литературным типажам, смысловое «ядро» которых формируют типаж доброго немца-филистера как эталона посредственности/усредненности, чьими атрибутами выступают пиво, бутерброд, копчености (одним словом, сниженная глуттония) и табак, а также типаж немца-ученого, философствующего и оторванного от реального мира гелертера. Эти два типажа, в свою очередь, интерферируют с типажамы либо пылкого мечтателя, в результате чего возникает образ полувертеров-полубюргеров, либо немецкого аристократа-военного, который меняет филистерское пиво на кровь и при этом философствует на тему войны, как гелертер, что, в свою очередь, есть травестия «в квадрате» — обыгрывание полуиронического образа Германии туманной. В последнем случае Вяземским фиксируется изменение восприятия русских Германии, объединяющейся из «лоскутно»-раздробленного состояния в мощную империю и превращающейся из пространства бюргеров в грозного соседа (отсюда важная роль в травестийных текстах Вяземского принадлежит локусу Шлезвиг-Голштинии как первой «пробы пера» новой монархии). Наконец, филистерское начало вторгается не только в антропное, но и природное пространство, опошляет идиллию, иногда превращает даже в анти-идиллию, как это происходит в связи с образом немецкого соловья. Впрочем, отношение

Вяземского к добрым немцам лишено однозначности, поэтому наряду с сатирическим изображением пространства филистеров, мы встречаем также вполне идиллические репрезентации (на грани с сентименталистским мирообразом), травестийное начало которых существенно ослабленно (тут условно можно говорить о некотором варианте эстетики «бидермайера»).

Еще один лиминальный феномен (на границе между травестийным и романтическим) представляет собой некоторые описания немецких курортов, чьи образы, стоит заметить, весьма многочисленны в текстах поэта, что, конечно, неудивительно, учитывая, сколько Вяземский, страдающий ипохондрией и другими недугами, провел там времени своей жизни. В связи с этим хронотоп немецкого курорта (Баден-Бадена) оказывается раздвоен на природный идиллический мир уединения, тишины, сакральности, дум и поэтических восторгов, с одной стороны, и профанный мир отдыхающих, представляющий собой ярмарку тщеславия, место разврата, глупости и суетности, с другой. Следует отметить, что вообще романтическое мировосприятие вовсе не исключает элементов травестии, ярким примером чему служит гофмановское творчество.

Другим вариантом романтического двоemiрия может служить стихотворение «Бастей», где противопоставлены друг другу горный мир дикой природы, неантропный, частично хаотически-хтонический и темный, но при этом маркированный вечностью, т. е. вертикально ориентированный осью небес и ада, и горизонтальный, равнинный и «средний» мир, идиллически светлый, изобильный и приспособленный к жизни человека, но в то же время смертный, т. е. представляющий парадоксальную связь жизни и смерти. В тексте «Зонненштейна» внешний природный мир в целом идиллический, свободен и волшебен, а элементом оппозиции ему служит темный внутренний, самозамкнутый мир безумия поэта как самой ужасной темницы (образ заключенного в лечебницу для душевнобольных Батюшкова). Наконец, с романтическим мирообразом Германии в поэзии Вяземского связан образ Рейна. Это и река времени (военной истории и в то же время вечности-ахронности), и река-кормилец (и поилец) немцев, и слитый с образом реки образ рейнвейна, и река поэзии-вдохновения, романтических преданий, средневекового рейнского легендария.

Имеются в лирике Вяземского и варианты относительно «чистого» сентименталистского образа, который связан с изображением

Германии как идиллии облагоустроенной, эстетически воспринимаемой природы и одновременно аркадского пространства на немецкой почве, т. е. в качестве попытки апокатастасиса — возвращения в золотой век. Сюда относятся репрезентации немецких курортов Киссингена, Карлсбада (часть образов), Бад-Эмса, а также примыкающего к ним Дрездена, в рамках пространства которого тоже идет речь о восстановлении телесного и душевного здоровья поэта. Характерными мотивами таких локусов являются уединение, тишина, светлость (и в то же время наличие тени), уютность, изобильность, визуальная привлекательность (живописность), сакральность, поэтичность. Подобно иным типам локусов, пространства маркированные соотношением с сентиментализмом, характеризуются связью с антропными образами, которые представлены как значимыми для одного поэта фигурами, так и весьма известными персонами (представителями Саксонской и Русской правящих династий, Шиллера, Карамзина, Жуковского).

Список литературы

Источники

- Батюшков К. Н.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л.: Сов. писатель, 1964. 355 с.
- Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. князя П. А. Вяземского: в 12 т. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1878–1887.
- Греч Н. И.* Путевые письма из Англии, Германии и Франции: в 3 ч. СПб.: Тип. Н. Греча, 1839. Ч. 2. 288 с.
- Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1984. 717 с.
- Мятлев И. П.* Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже: в 2 т. СПб.: Изд-во А. С. Суворина, 1904. Т. 1. 394 с.
- Панаев И. И.* На рубеже старого и нового года. Грезы и видения Нового Поэта // Свисток. Собрание литературных, журнальных и других заметок. М.: Наука, 1981. С. 197–215.
- Погодин М. П.* Год в чужих краях (1839): в 4 ч. М.: Тип. Н. Степанова, 1844. Ч. 4. 230 с.
- Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1972. Т. 14. 704 с.
- Языков Н. М.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л.: Сов. писатель, 1964. 707 с.

Исследования

- Абашев В. В.* «Картины» Вяземского // Russian Literature. 2003. Т. 53, № 1. С. 1–12.
- Александрова-Осокина О. Н.* Стихотворение П. А. Вяземского «Иерусалим» в контексте «паломнической темы» русской литературы: опыт интерпретации духовной лирики // Вестник Челябинского государственного университета. 2017. № 12 (408). С. 7–11.

Букина Г. Ю. Москва в жизни и творчестве П. А. Вяземского // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2012. № 5. С. 111–115.

Букина Г. Ю. Творчество П. А. Вяземского 1860–1870-х годов (проблемы мировосприятия и жанровое многообразие): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. 28 с.

Васильев Н. Л., Жаткин Д. Н. К вопросу об авторстве стихотворения «Разгульное житье в Карлсбаде мы ведем...», или «Карлсбадский текст» в русской поэзии // Литературный факт. 2018. № 7. С. 179–196. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2018-7-179-196>

Гачев Г. Д. Национальные образы мира. М.: Academia, 1998. 430 с.

Жданов С. С. Образы немецкой военной элиты в русской словесности конца XVIII – начала XX века // Филология и человек. 2020. № 3. С. 60–73. [https://doi.org/10.14258/filichel\(2020\)3-05](https://doi.org/10.14258/filichel(2020)3-05)

Жданов С. С. Основные черты имажинально-географической Германии в русских травелогах конца XVIII – первой половины XIX вв. // Два века русской классики. 2021. Т. 3, № 2. С. 16–39. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2021-3-2-16-39>

Жуковская А. В., Мазур Н. Н., Песков А. М. Немецкие типажи русской беллетристики (конец 1820-х – начало 1840-х гг.) // Новое литературное обозрение. 1998. № 34. С. 37–54.

Ивинский Д. П. Пометы князя П. А. Вяземского на полях его поэтического сборника «В дороге и дома» // OSTKRAFT / Литературная коллекция. 2020. № 2–3. С. 5–52.

Левонтина И. Б., Шмелев А. Д. Родные просторы // Логический анализ языка. Языки пространств. М.: Языки родной культуры, 2000. С. 338–347.

Никонова Н. Е. В. А. Жуковский и немецкие правящие династии: Иоганн Саксонский // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2014. № 4 (30). С. 98–110.

Тирген П. Образы Аркадии в русской литературе XVIII–XIX вв. // Имагология и компаративистика. 2015. № 2 (4). С. 69–110.

Шакиров С. М. Поэтика мгновения в «дорожных стихах» П. А. Вяземского // Вестник Челябинского государственного университета. 1999. Т. 2. № 2. С. 109–112.

Шатин Ю. В. Жанровая специфика травелога в «Записной книжке» П. А. Вяземского // Образы Италии в русской словесности. По итогам II международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia — Italia» — «Россия — Италия». Томск: ТГУ, 2011. С. 357–362.

Швецова А. В., Шолина Н. В. Образ Праги как символ славянского единства в лирике А. Хомякова, П. Вяземского, А. Майкова // GENIUS LOCI: Столицы мира в творчестве русских и зарубежных писателей: сборник статей по материалам IV научно-практической региональной конференции молодых исследователей. Нижний Новгород: Мининский ун-т, 2018. С. 91–95.

References

Abashev, V. V. “‘Kartiny’ Viazemskogo” [“‘Paintings’ of Vyazemsky”]. *Russian Literature*, vol. 53, no. 1, 2003, pp. 1–12. (In Russ.)

Aleksandrova-Osokina, O. N. “Stikhotvoreniiye P. A. Viazemskogo ‘Ierusalim’ v kontekste ‘palomnicheskoi temy’ russkoi literatury: opyt interpretatsii dukhovnoi liriki” [“The Poem P. A. Vyazemsky ‘Jerusalem’: Experience of the Interpretation of Spiritual Lyrics”]. *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 12 (408), 2017, pp. 7–11. (In Russ.)

Bukina, G. Iu. “Moskva v zhizni i tvorchestve P. A. Viazemskogo” [“Moscow in Vyazemsky’s Life and Literary Work”]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Russkaia filologiya*, no. 5, 2012, pp. 111–115. (In Russ.)

Bukina, G. Iu. *Tvorchestvo P. A. Viazemskogo 1860–1870 godov (problemy mirovospriiatiia i zhanrovoe mnogoobrazie)* [P. A. Vyazemsky’s Literary Work in 1860–1870s (Problems of World Perception and Genre Diversity): PhD Thesis, Summary]. Moscow, 2012. 28 p. (In Russ.)

Vasil’ev, N. L., and D. N. Zhatkin. “K voprosu ob avtorstve stikhotvoreniia ‘Razgul’noe zhit’e v Karlsbade my vedem...’, ili ‘Karlsbadskii text’ v russkoi poezii” [“On the Authorship of the Poem ‘Our Rampant Lifestyle in Karlsbad...’, or the ‘Karlsbad Text’ in Russian Poetry”]. *Literaturnyi fakt*, no. 7, 2018, pp. 179–196. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2018-7-179-196> (In Russ.)

Gachev, G. D. *Natsionalnye obrazy mira* [National Images of the World]. Moscow, Academia Publ., 1998. 430 p. (In Russ.)

Zhdanov, S. S. “Obrazy nemetskoii voennoi elity v russkoi slovesnosti kontsa XVIII – nachala XX vekov” [“Images of the German Military Elite in the Russian Literature of the Late 18th – Early 20th Centuries”]. *Filologiya i chelovek*, no. 3, 2020, pp. 60–73. [https://doi.org/10.14258/filichel\(2020\)3-05](https://doi.org/10.14258/filichel(2020)3-05) (In Russ.)

Zhdanov, S. S. “Osnovnye cherty imazhinal’no-geograficheskoi Germanii v russkikh travelogakh kontsa XVIII – pervoi poloviny XIX vv.” [“Principal Features of the Imaginal-Geographic Germany in Russian Travelogues of the Late 18th – First Half of the 19th Centuries”]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 3, no. 2, 2021, pp. 16–39. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2021-3-2-16-39> (In English)

Zhukovskaia, A. V., N. N. Mazur, and A. M. Peskov. “Nemetskie tipazhi russkoi belletristiki (konets 1820-kh – nachalo 1840-kh gg.)” [“German Characters of Russian Belles Letters (the Late 1820s – the Early 1840s)”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 34, 1998, pp. 37–54. (In Russ.)

Ivinskii, D. P. “Pomety kniazia P. A. Viazemskogo na poliakh ego poeticheskogo sbornika ‘V doroge i doma.’” [“Notes of the Prince P. A. Vyazemsky in the Margins of His Poetic Collection ‘On the Road and at Home.’”] *OSTKRAFT / Literaturnaia kolleksiia*, no. 2–3, 2020, pp. 5–52. (In Russ.)

Levontina, I. B., and A. D. Shmelev. “Rodnye prostory” [“Native Spaces”]. *Logicheskii analiz iazyka. Iazyki prostranstv* [Logical Analysis of Language. Languages of Spaces]. Moscow, Iazyki rodnoi kul’tury Publ., 2000, pp. 338–347. (In Russ.)

Nikonova, N. E. “V. A. Zhukovskii i nemetskie praviashchie dinastii: Iogann Saksonskii” [“V. A. Zhukovsky and the German Ruling Dynasties: Johann von Sachsen”].

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya, no. 4 (30), 2014, pp. 98–110. (In Russ.)

Tirgen, P. “Obrazy Arkadii v russkoi literature XVIII–XIX vv.” [“Images of Arcadia in Russian Literature of the 18th–19th Centuries”]. *Imagologiya i komparativistika*, no. 2 (4), 2015, pp. 69–110. (In Russ.)

Shakirov, S. M. “Poetika mgnoveniia v ‘dorozhnykh stikhakh’ P. A. Viazemskogo” [“Poetics of the Moment in the ‘Travel Poems’ by P. A. Vyazemsky”]. *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 2, no. 2, 1999, pp. 109–112. (In Russ.)

Shatin, Iu. V. “Zhanrovaia spetsifika traveloga v ‘Zapisnoi knizhke’ P. A. Viazemskogo” [“Genre Features of Travelogue in the ‘Notebook’ by P. A. Vyazemsky”]. *Obrazy Italii v russkoi slovesnosti. Po itogam II mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii Mezhdunarodnogo nauchno-issledovatel'skogo tsentra “Rossiia — Italiia” [Italy Images in the Russian Literature. Based on the Results of the 2nd International Scientific Conference of the International Research Center “Russia — Italy”]*. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2011, pp. 357–362. (In Russ.)

Shvetsova, A. V., and N. V. Sholina. “Obraz Pragi kak simbol slavianskogo edinstva v lirike A. Khomiakova, P. Viazemskogo, A. Maikova” [“Prague Image as a Symbol of the Slavic Unity in the Lyrics by A. Khomyakov, P. Vyazemsky, and A. Maykov”]. *GENIUS LOCI: Stolitsy mira v tvorchestve russkikh i zarubezhnykh pisatelei [GENIUS LOCI: World Capitals in Russian and Foreign Writers' Works]*. Nizhny Novgorod, Minin University Publ., 2018, pp. 91–95. (In Russ.)