

УДК: 130.2

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

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

## РУССКИЕ МОТИВЫ В ГАЛИСИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

### RUSSIAN THEMES IN GALICIAN LITERATURE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— Каким образом?

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

— Что за ерунда!

— А что? Тебе не кажется, что любовные приключения на Кавказе восхитительны?<sup>2</sup>

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

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

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

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

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

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

— Лермонтов не погиб, сеньор герцог...

— Кто это сказал?

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

— Но Лермонтов родился в 11-ом году<sup>3</sup>.

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

наверняка, кто вы, или я действительно умру<sup>4</sup>.

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

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

Разумеется, Росалия де Кастро могла познакомиться с творчеством Лермонтова, например, через французские переводы, ибо таковые уже существовали к тому времени, когда писательница приступила к написанию своего романа<sup>5</sup>, но мы не располагаем свидетельствами того, что она в достаточной степени владела французским. Однако недавнее исследование, проведенное галисийским литературоведом Фернандо Кабо [8], позволяет иначе взглянуть на этот вопрос и несколько изменяет наше представление о рецепции творчества Лермонтова в Испании.

Так, в декабре 1854 г. в мадридской газете *El Clamor Público* опубликована статья «Состояние литературы в России», в которой мы находим краткую, но весьма лестную характеристику творчества Михаила Лермонтова, названного «пылким русским гением» [8, p. 613]. Начиная с 5 февраля 1855 г. в номерах журнала *La Ilustración* под заголовком «Petchorine, o un héroe contemporáneo. Escenas de la vida rusa en el Cáucaso. Por Miguel Lermontoff» в переводе с французского публикуется текст лермонтовского романа<sup>6</sup>. Этот еженедельный журнал, издававшийся всего восемь лет (1849–1857), был весьма популярен в столице, где с 1856 по 1858 годы в доме своей тетушки проживает Росалия. Думается, именно там писательница и прочла *Героя нашего времени*, который, судя по всему, произвел на нее сильное впечатление.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Надо сказать, что личность автора этого перевода весьма примечательна. Это Антонио Бальбин де Ункера (1842–1919), писатель и журналист, доктор права и доктор филологии, университетский преподаватель, правительственный чиновник высокого ранга и при этом известный эрудит и выдающийся полиглот своего времени, владевший двенадцатью иностранными языками, среди которых был и русский. Анализ его перевода не оставляет сомнений в том, что он был сделан непосредственно с языка оригинала, хотя в то время это было скорее исключением, чем правилом. Кроме того, это комментированный перевод, свидетельствующий об образованности его автора. И хотя текст претерпевает неизбежные изменения и в ряде случаев содержит ошибочную интерпретацию, всякий раз, отклоняясь от первоисточника, Бальбин де Ункера старается дать необходимые комментарии, демонстрирующие хорошее знание русской действительности и стремление донести до читателя все нюансы далекой культуры. Так, неправомерно присваивая Власу титул алькальда, переводчик в сноске указывает, что в русском тексте это бурмистр, что соответствует немецкому бургомистру (*Bürgermeister*). Несмотря на ошибочную постановку знака равенства (известно, что в русской традиции немецкая лексема приобрела иное значение<sup>9</sup>), желание автора детально разобраться в смысловой структуре произведения, не ограничиваясь лишь верхним планом выражения, и стремление достичь глубокого уровня понимания культурно-языковых связей, очевидны. В третьей строфе *главный управитель, немец сердобольный* переводится уже как *mayordomo alemán*, в результате чего создается ложное представление о том, что это разные персонажи, однако при этом дается достаточно подробный комментарий, из которого читатель узнает, что управляющие в крупных русских усадьбах нередко были немецкого происхождения. Правда, это странным образом ставится в заслугу царю Петру II, который, якобы, таким образом старался упорядочить крестьянскую жизнь, но, думается, можно простить испанцу не вполне доскональное знание российской истории. В то же время краткое эссе о крепостном праве в качестве примечания к четвертой строфе с упоминанием «Мертвых душ» Гоголя свидетельствует о серьезной проработке вопроса.

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

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

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

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

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

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

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

— ¿Pues cómo?

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

— Bravas razones.

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

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

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

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

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

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

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

— Lermontof no ha muerto, señor duque...

— ¿Quién lo ha dicho?

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

— Lérmontof nació el año 11.

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

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

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

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

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

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

#### Список литературы:

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

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

**References:**

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