

DOI 10.37386/2305-4077-2025-2-87-102

С. С. Жданов¹*Сибирский государственный университет геосистем
и технологий (Новосибирск, Россия)***И. В. Гаузер²***Сибирский государственный университет геосистем
и технологий (Новосибирск, Россия)*

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МАДРИДА В ТРАВЕЛОГЕ К. А. СКАЛЬКОВСКОГО «ПУТЕВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ В ИСПАНИИ, ЕГИПТЕ, АРАВИИ И ИНДИИ»

В статье рассмотрена репрезентация Мадрида в «Путевых впечатлениях в Испании, Египте, Аравии и Индии» К. А. Скальковского. Установлена связь образа с традицией изображения Испании в русской культуре.

Ключевые слова: травелог, Испания, Мадрид, К. А. Скальковский, пространство, имагология

S. S. Zhdanov*Siberian State University of Geosystems and Technologies (Novosibirsk, Russia)***I. V. Gauzer***Siberian State University of Geosystems and Technologies (Novosibirsk, Russia)*

REPRESENTATION OF MADRID IN THE TRAVELOGUE "TRAVEL NOTES IN SPAIN, EGYPT, ARABIA AND INDIA" BY K.A. SKALKOVSKY

The paper deals with representation of the Madrid space in "Travel Notes in Spain, Egypt, Arabia and India" by K. A. Skalkovsky. The authors trace the connection of this imagery with the tradition of depicting Spain in Russian culture.

Keywords: travelogue, Spain, Madrid, K. A. Skalkovsky, space, imagology

¹ Сергей Сергеевич Жданов – доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой языковой подготовки и межкультурных коммуникаций Сибирского государственного университета геосистем и технологий (Новосибирск, Россия). E-mail: fstud2008@yandex.ru.

² Ирина Владимировна Гаузер – кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры правовых и социальных наук Сибирского государственного университета геосистем и технологий (Новосибирск, Россия).

Современная гуманитаристика не раз обращалась к травелогам К. А. Скальковского, примерами чего служат работы О. М. Скибиной [Скибина, 2009; Скибина, 2015], В. А. Болтрукевича [Болтрукевич, 2016], И. Р. Чикаловой [Чикалова, 2019], С. С. Жданова [Жданов, 2023]. Среди прочих текстов автора объектом научного внимания становились и «Путевые впечатления в Испании, Египте, Аравии и Индии: 1869–1872», являющиеся также материалом нашего исследования. Следует отметить, что испанская образность в этом произведении рассматривалась в целом ряде работ, имеющих прямое или косвенное отношение к имагологии как дисциплине, которая занимается образами Чужого в их связи с образами Своего в различного рода текстах. Это диссертации по рецепции испанской культуры русской культурой С. А. Амельченковой [Амельченкова, 2008] и И. В. Гаузер [Гаузер, 2021], статьи Н. Г. Панченко [Панченко, 2012], А. А. Петровой [Петрова, 2014], Н. Г. Самсоновой [Самсонова, 2021]. Однако ни в одном из исследований, насколько нам известно, подробно не анализируется репрезентация испанского пространства, а именно образ Мадрида, в «Путевых впечатлениях...» Скальковского. Наша статья призвана заполнить эту лакуну.

Говоря о репрезентации в вышеназванном тексте Испании в целом и ее столицы, в частности, необходимо подчеркнуть, что автор опирается на сложившуюся в русской культуре дихотомию восприятия испанскости, что было сформулировано Е. В. Астаховой в качестве мифопоэтического конструкта, совмещающего в себе «черную» и «желтую» легенду как компоненты образа этой страны. Если первая связана с мотивами фанатизма, жестокости, инквизиции, конкистадоров, то вторая представляет собой романтическую ипостась Испании, отмеченную мотивами «корриды, тореро, Кармен, фламенко, гитары, фиесты, сиесты, страсти» и т.п. [Астахова, 2014, с. 2014]. До некоторой степени на этой оппозиции выстраивает репрезентацию испанскости и Скальковский, при этом частично острая и отрицая ее. Так, вводя тему Испании в текст, автор сразу же противопоставляет образы проникнутой мифопоэтикой Испании прошлого и более рационально-европейской, потерявшей часть своего национального колорита Испании настоящего: «в Испании нет более ни инквизиции, ни монахов, ни гитар, ни кастаньет; нет ни разбойников, ни серенад, ни остроумных цирюльников, что даже ревнивых испанцев можно встретить реже, нежели ревнивых исландцев или норвежцев, <...> то, что принято называть Испанией, можно встретить только в балетах»³

³ Здесь и далее орфография и пунктуация источника приближены к современным. – С. Ж., И. Г.

[Скальковский, 1873, с. 197]⁴. Как видим, Скальковский смешивает в одно синкретичное начало испанского пространства исторической памяти элементы «черной» и «желтой» легенд и даже травестирует типаж страстного испанца как представителя Юга, отрицая его страстную природу в сравнении с северянами (исландцами и норвежцами) как представителями стереотипа невозмутимости, хладнокровия. Также заметим, что на описание этого пространства исторического прошлого Испании в авторской интерпретации существенное влияние оказывает художественная образность, приписываемая образу Испании в русской культуре (мотивы серенады, балета (танца), севильского цирюльника Фигаро, который, собственно говоря, есть образ не испанский, а французский, т.е. связан с представлением французов об испанскости). Все это позволяет говорить о связи Испании прошлого с артистизмом и обозначать ее как пространство «артистов», которому противопоставлена Испания настоящего, пространство политиков: «Испания потеряла свою прелесть для артиста, <...> приобрела особый интерес для человека, следящего за современным движением общества» (с. 198).

В репрезентации пространства Мадрида Скальковский возвращается к этим оппозициям прошлое / настоящее и артистическое (национально-колоритное) / рационально-цивилизационное (общеевропейское). В частности, довольно большое внимание в изображении мадридской современности занимает у автора образ корриды как чуть ли не последнего оставшегося в настоящем «артистического» элемента испанскости, связанного с «желтой легендой»: «Бой быков едва ли не самое характерное, что только можно видеть теперь в Испании, которую железные дороги неудержимо искажают, подводя под тот уровень цивилизации, от которого становятся дыбом волосы у истых артистов» (с. 233–234). Топос железной дороги в качестве воплощения мировой, как сейчас бы сказали, глобалистской цивилизации, приобретающей в тексте гротескные черты антиутопии будущего («когда весь земной шар получит одинаково казенную физиономию, искусство умрет, жизнь сделается невыносимо скучною», с. 234), здесь противопоставлен топосу корриды, который волнует каждого человека с «артистическим», а не рациональным складом ума и локализован в пространстве мадридского «огромного каменного амфитеатра», маркируемого, соответственного, масштабностью и антропной наполненностью: «[в цирке – авт.] помещается свободно 12000 зрителей, не считая солдат, поли-

⁴ Текст травелога цитируется по: [Скальковский, 1873]. Далее при цитировании номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты.

цейских, хоров музыки и пр.» (с. 235).

При этом и пространство корриды отмечено вторжением усредненной европейскости, уничтожающей, по Скальковскому, дух торжества, вытесняющей национально-колоритное из локуса трибун до локуса арены, т.е. испанскость «амфитеатра» теперь не гомогенна, разбавлена европейскостью, разделяющей зрителей корриды и непосредственных ее участников-«артистов»⁵: «европейской костюм царствует теперь в Мадриде исключительно и придает толпе серый и мрачный оттенок. Национальные костюмы видны только на арене цирка; они очень красивы и роскошны. С костюмом исчез и знаменитый тип манолы – мадридской гризетки, воспетой всеми испанскими поэтами» (с. 235). Как подчеркивает нарратор, испанскость в современном ему Мадриде превращается в театральщину и находит себе убежище в локусе театра: «Теперь манол не существует, и только традиционно они сохраняются еще на театрах» (с. 235). На улицах же испанскость вымещается французскостью, маркируемой негативно как вульгарное, а не народное начало: «противный тип Французской лоретки, быстро развивается в Мадриде; постоянно встречаешь раскрашенные физиономии в пенсе и в эксцентрических нарядах, дорогих и безвкусных» (с. 235). Автор фиксирует расслоение испанского общества по отношению к тавромахии: тогда как одни, включая «сотни молодых людей, даже очень прилично одетых» (с. 239), готовы рисковать здоровьем и, выпрыгивая на арену, дразнить быков, другие «образованные люди» требуют запрета корриды (с. 240). Следует отметить, что симпатии самого Скальковского на стороне «артистической» Испании, проникнутой элементами «желтой дегенды». В описании пространства корриды автор делает акцент на эстетизации ее авантюрно-мortalного начала: «На арену выходили... три быка, огромных и красивых» (с. 236); «Маневры последних [так называемых «чулос» – авт.] едва ли не самые красивые в бое <...> Эспада – герой испанского парода <...> Есть... что-то увлекательное в этом рослом молодце, с атлетическими формами, в отличном костюме, <...> идущим бесстрашно прямо против опасности» (с. 238). Только вид «искалеченных» быками лошадей подан как «отвратительное зрелище» с подчеркнутым mortalным физиологизмом распоротых животов и вываливающихся внутренностей (с. 237).

Амбивалентно актуализированная оппозиция «национально-колоритное – европейски цивилизованное» находит отражение у Скальковского и при

⁵ Собственно говоря, Скальковский до некоторой степени уравнивает профессиональных актеров и матадоров, которых обозначает (правда, в кавычках) как «артистов» (с. 235).

описании другой «артистической» сферы Мадрида – собственно театральных локусов. С одной стороны, автор замечает, что «народный характер» сохраняют в себе «мелкие театры» столицы (с. 233). С другой – оценка им театрального пространства Мадрида в целом отрицательна, за рядом исключений испанскость театра также подавляется итальянскостью или французскостью, как и в локусе мадридских улиц, и вырождается в вульгарность современности, противопоставленной великому национальному прошлому: «в Мадриде очень много театров, но путешественник скоро разочаровывается в их достоинствах. Королевский театр посвящен итальянской опере, маленькие театры <...> – простые кафешантаны, где канкан и испанские танцы перемешаны с одноактными фарсами <...> Трудно представить себе упадок испанского театра, имеющего такие великие предания» (с. 213–214). Театральное пространство описано в качестве объединяющего для Испании, как и пространство корриды. Но если в последнем случае мотив объединения тотален («испанцы сумели создать зрелище, которое <...> одинаково пленяет и первого гранда и последнего водовоза», с. 233), то в театре репрезентация испанского общества разведена темпорально: «от 8 до 9 часов сидят буржуа с семьями, от 9 до 10 преобладают ремесленники, от 10 до 11 студенты и гризетки, от 11 до 12 часов публичные женщины, мазурики и т.д.» (с. 214). В целом изображение локуса испанского театра травестировано⁶, в нем доминируют, в отличие от репрезентации пространства корриды, иронические и откровенно отрицательные оценки как показатели упадка/энтропии национального начала: «Боже, что это за исполнение! <...> В особенности женский персонал по физиономиям, манерам, костюмам был просто невозможен» (с. 215). Особенно ярко это выражено при описании танцев: «в Испании, родине изящных танцев <...> нет <...> даже отдельных сколько-нибудь сносных танцовщиц. <...> Омерзительный el сапсап заменил восхитительные ола, хоту, болеро, фанданго, качучу и др. танцы, где искусство состоит ... в том, чтобы <...> выражать изящными позами всю поэзию, страсть и негу востока» (с. 216). Однако следы «желтой легенды» все еще ощутимы в мадридском «артистическом» пространстве, что отражает мотив игры на гитаре: «искусство играть на гитаре не умерло еще в классической стране серенад» (с. 233).

Тем не менее Мадрид и Испания в целом в трактовке Скальковского теряют свою ориенталистскую привлекательность («страсть и негу востока») в обмен на приобщение к европейской цивилизации, т.е. Запад вытесняет Восток,

⁶ Например, это выражено в образе сливающихся «довольно комическим образом» «невыносимого писка» младенцев, которых матери кормят грудью прямо во время представления, и музыки оркестра (с. 217).

порождая мотив переходности в характеристике испанского пространства⁷, «где цивилизация в европейском смысле есть только дело прививное» (с. 204). Это, по мнению автора, свидетельствует о незрелости современной испанской культуры, которая не принимает свою прежнюю идентичность/оригинальность, маркированную здесь преимущественно элементами «желтой легенды», из страха показаться смешной, неуместной, «артистической» при сопоставлении с общеевропейским рациональным эталоном: «Испанцы находятся еще в... ребяческом периоде притворного презрения к своему народному, <...> Ничем нельзя так обидеть образованного испанца, как разговором о кастаньетах, бое быков и разбойниках» (с. 231–232).

Реликтом «артистического» прошлого выступают также локусы художественных коллекций: «для артиста, в особенности для живописца, в этом городе собраны такие сокровища, которым решительно могут позавидовать первые столицы в мире» (с. 233). При этом «аккумулирующие» живопись локусы прошлого, прежде всего сакральные и королевские («королевские дворцы», «в особенности» Эскуриал, «церкви, монастыри», с. 249), противопоставлены локусам музеев современной, постреволюционной Испании: «революция ликвидировала такое богатство, и <...> в Мадриде были собраны галереи, которые знатоками считаются первыми в мире» (с. 250). В то же время художественные музеи перенимают свойство сакральности, будучи обозначенными Скальковским как «храмы искусства» (с. 259). Музей Прадо охарактеризован в целом положительно, маркирован мотивами масштабности («огромный дворец»), освещенности, многочисленных шедевров, богатства (с. 250). К негативным свойствам локуса можно отнести внешнюю тяжеловесность здания и неоднородность/неупорядоченность коллекции («случайный характер» собрания картин): «Ни одна школа, даже испанская, не представлена в нем последовательно» (с. 250–251). Локус музея изображен как воплощение пространства славной исторической памяти Испании: «Музей – наследие целой эпохи славы, могущества и богатства» (с. 251). Кроме того, в мадридское музейное пространство, упомянутое Скальковским, входят музей «Академии трех благо-

⁷ Ср.: хотя в Испании в основном готовят на «деревянном» масле, чей запах столь не понравился Скальковскому, в «лучших гостиницах» «для иностранцев» используют «коровье» (с. 205). Вообще, автор противопоставляет локусы испанских гостиниц авантюрно-«артистического» прошлого и цивилизованного, усредненно европейского настоящего: «Об испанских гостиницах и о претерпеваемых в них путешественниками бедствиях, начиная от деревянного масла и оканчивая ударами кинжала, было много писано; но сведения эти сильно устарели. Испанские гостиницы ничем особенным не отличаются, а мадридские устроены очень роскошно» (с. 208).

родных искусств, или San-Fernando» (с. 255), там же находящийся «музей естественной истории», в характеристике которого совмещены мотивы неустроенности («неудовлетворительное помещение») и богатства коллекции (с. 257), а также Национальный музей с современной испанской живописью, расположенный в одном из испанских министерств. Автор травестирует образ последнего музея, благодаря внесению мотива чиновничьей иерархии, влияющей на мир искусства через административное расположение картин и смешивающей «высокий» образа музейного пространства с «низким» образом локуса сторожки: «лучшие [картины – авт.] находятся в комнатах у министра и директоров, средние – у начальников отделений и т. д. до последних сторожей»; чьи «конуры также обставлены картинами» (с. 258). Кроме того, упомянуты два мадридских археологических музея: содержащийся «в порядке» «новый археологический музей» «в здании какого-то упраздненного монастыря» и «оружейная палата» Армерия, описание которой остраниено посредством ремарки, что ее «исторические определения» «не всегда верны» из-за влияния «французского нашествия» в Испании (с. 248). В целом естественно-исторические музеи изображены как уступающие Британскому музею и Лувру, тогда как, напомним, художественные музеи стоят наравне с ведущими европейскими. Наконец, в связи с репрезентацией локусов археологических музеев совершается метонимический перенос их значения как мест, «аккумулирующих» старину, на пространство всей Испании, которая представляет собой ничто иное, «как громадный археологический музей» (с. 247).

В рамках репрезентации «артистического» Мадрида осмеянию подвергнуты локусы памятников, отмеченных либо непривлекательностью формы, несовместимой с «высоким» образом, заслуживающим увековечивания («низкий уровень ваяния»; «уродливые статуи»; «памятник Сервантеса» как «образец дурного вкуса», «бессмертный творец Дон-Кихота»⁸... заслуживал лучшего);

⁸ Образы Дон Кихота и романа Сервантеса в целом как неотъемлемая часть испанского мифа в русской культуре [Гаузер, 2021, с. 41] и, соответственно, часть «артистической» репрезентации Испании у Скальковского представляют собой одну из призм, через которую автор воспринимает Мадрид. Так, описывая мадридские окрестности, нарратор замечает: «В «Дон-Кихоте» местность эта описана очень живо и верно» (с. 206). Характеризуя одного из мадридских политиков Гарридо, Скальковский уподобляет его Дон Кихоту: «Слушая его горячие рассуждения о благе человечества, о всемирной федерации, о роли, которую призвана играть будущая испанская республика, мне живо представлялся бессмертный герой Сервантеса с его увлечениями и способностью принимать за факты все призраки своего живого воображения» (с. 219). Наконец, автор упоминает локус сохранившейся мадридской пирожной лавки, «описанной 350 лет тому назад Сервантесом» (с. 209).

«ничтожный обелиск» в честь дня восстания против французов); либо, наоборот, непривлекательностью формы, коррелирующей с недостойностью прообраза (хотя, по мнению автора, Филипп III, в отличие от Сервантеса, не заслуживает памятника, «его конная статуя – верх нелепости: какой-то худой человек сидит на огромной толстоногой лошади»), либо французскостью, а не испанскостью: «Получше новый памятник Мурильо..., но он едва ли не сделан французом» (с. 255). Экфрасис статуи Филиппа IV также противоречив, сочетая мотивы привлекательности («великолепная статуя») и ничтожности исторического прототипа («незаслуживающий такого памятника») (с. 208).

Несовпадение скромной материальной формы и исторического значения характеризует описание локуса церкви Notre Dame d'Atocha. Ее, с одной стороны, маркируют мотивы немасштабности, непривлекательности («небольшая, весьма некрасивая»), а с другой – она связана с «высокими» образами испанской персоносферы: королевы Изабеллы и герцога Палафокса (с. 263).

Вообще, мотив старины вытесняется из пространства современного Мадрида, который описан как меняющийся на европейский лад топос. Неслучайно носителями мотивов старины и одновременно «артистизма» выступают «анклавные» локусы театров, музеев, памятников, арена корриды, церкви. Воплощением прошлого выступает и локус дворца Эскуриала, занимающий эксцентричную позицию по отношению к Мадриду. Дворец находится в окрестностях, а не центре города, его шедевры переданы в мадридские музеи. Кроме того, именно в Эскуриале актуализируются элементы «черной легенды», практически незаметные в изображении прочих локусов испанской столицы: это тотальный деспотизм испанской монархии, а также присущие традиции ее описания свойства фанатизма, безумия и смертности/нежизненности: только «деспотический король» Филипп II мог избрать Эскуриал «для устройства загородного дворца. <...> нельзя поверить, что кто-либо в здравом уме мог устроить себе тут местопребывание» (с. 206). Подчеркивая эти смыслы, Скальковский в характеристике локуса Эскуриала приводит цитату о последнем Донозо Кортеса: «эти три эпохи [Карла V, Филиппа II, Карла II – авт.] имеют свой символ в Эскуриале, который <...> и дворец, и монастырь, и огромный надгробный памятник» (с. 206).

Следует заметить, что пейзажные описания природных и демиприродных локусов Мадрида и его окрестностей в травелоге Скальковского в целом негативны, отмечены мотивами смертности/безжизненности, непривлекательности, пустынности, каменистости, безводности, отсутствия растительности,

безлюдности, зноя, проклятья, печали⁹: «Печальнее нет места в Испании» (с. 205–206); «совершенно пустынная и безжизненная Новая Кастилия»; «проклятое место, состоящее из гигантских куч огромных камней, без признака воды или растительности»; «камни накаливаются, как в печке»; «ужасное впечатление» (с. 206); «местность вокруг дворца [Эскуриала – авт.] имеет характер совершенно мертвой, красно-бурой пустыни; нигде не видно признака дерева» (с. 206–207); «Мансаиарес, даже весною едва-едва влачащий тонкий слой воды, производит печальное впечатление» (с. 207); «Вид с глинистого холма, на котором стоит Atocha, на окрестности Мадрида очень печальный» (с. 263). Те же характеристики, по сути, свойственны и репрезентации мадридских парков: «ботанический сад на каменистой ночве Мадрида <...> не представляешь ничего замечательного; гулянье Буэн Ретиро – несколько запыленных деревьев, посаженных на твердой как камень глине» (с. 262). Автор остраивает образ бульвара Прадо, подчеркивая, с одной стороны, несовпадение реальности с представлениями о нем, а с другой – несоответствие скудости городского демиприродного локуса роскошному антропному наполнению: «Salon del Prado по описаниям кажется каким-то восхитительным гуляньем <...>; но нигде пословица, что человек красит место, а не место человека, не прилагается с большею справедливостью <...> Днем вид Салона невозможен: это небольшая <...> площадка между пыльной улицей и садом Buen Retiro с самыми тощими деревьями» (с. 240). Кроме того, подчеркнут механически «резкий переход» от антропного живого пространства столицы к мортальной пустыне, т.е. нестациональность изменений от упорядоченного к энтропийному пространству: «вокруг Мадрида нет ни одной дачи, ни одного загородного дома. Черта городских строений как ножом отрезывает их от окружающей пустыни» (с. 207).

Если энтропийная пустыня мадридских окрестностей ахронна, а Эскуриал маркирован стариной, то «ядро» мадридского образа отмечено, наоборот, мотивом новизны и переустройства, вытесняющего старину: «Мадрид – город совершенно новый; он почти весь перестроен в последние сорок лет, когда были снесены большая часть церквей и монастырей» (с. 209). Площадь Puerta del Sol «была перестроена» в конце 1850-х, представляя собой до этого «неправильную массу старых домов» (с. 209). Отрицание старины столицы выражено и в ремарке Скальковского, что «для археолога нет большой пищи в Мадриде» (с. 250). Ср. также со значением неуместности старины в новом Мадриде,

⁹ Ср. этот мотив «испанской грусти» с «андалузской тоской» Гарсия Лорки. При этом мотив печали маркирует и сам локус Эскуриала, имеющего «какой-то печальный оттенок, поразительно напоминающий казарму» (с. 207)

которое заключается в описании экспоната музея естественной истории – скелета найденного в Парагвае мегатерия: «зверю этому <...> место не в современном Мадриде, а где-нибудь возле столь же громадных обломков испанской древности» (с. 257). Мотив новизны заключается и в оксюморонном описании мадридской «городской думы», которая «помещается в старом здании, но <...> щеголяет новыми идеями» (с. 262).

Помимо мотива новизны, в репрезентации современного нарратору Мадрида включены мотивы масштабности, визуальной привлекательности, известности, наполненности людьми¹⁰, благоустроенности: «большие здания и колокольни»; «вид» «недурен»; «величественный королевский дворец», «великолепная статуя»; площадь Puerta del Sol с ее «всемирной известностью» (с. 208), «громкой репутацией», где «днем и ночью» «толпится народ» (с. 209); «Внутренность палаты [депутатов – авт.] <...> отделана с замечательною роскошью и изяществом <...>. Все здание весьма хорошо приспособлено для своей цели» (с. 259–260); «прекрасно устроенный монетный двор»; «мостовые в Мадриде отличные» (с. 262). В облике города также подчеркнуто отмечаемое нами ранее влияние французскости, здесь, однако, поданное скорее в положительном ключе как упорядочивание пространства или, по крайней мере, в качестве ненегативного подобия: «Обстроена, вымощена и освещена «Puerta del Sol» совершенно на парижский лад; то же можно сказать и о всех мадридских улицах» (с. 209); «Снаружи палата депутатов <...> напоминает парижский законодательный корпус» (с. 259). Амбивалентностью, напомним, отмечен бульвар Прадо, который, невзрачный без людей, преобразуется, когда «на этом пространстве <...> толпится летом весь фешенебельный Мадрид» (с. 240). Вместе с примыкающими к Прадо «отличными бульварами по Paseo de Recoletes и Paseo de Caballos» данное место образует «великолепное гулянье», застраиваемое «красивыми домами»; «пересекается цветниками, статуями, фонтанами и оканчивается обелиском, откуда можно любоваться прекрасным видом на снежную цепь Гвадарамы» (с. 241). Мотив привлекательности данного локуса усилен мотивом его феминности (присутствие в сценах гулянья образов женщин из среды аристократов и буржуа): «украшением его служат красивые женщины» (с. 241).

¹⁰ Мотив антропной наполненности пространства Мадрида получает травестийную окраску в гиперболизированных образах испанских военных («На гуляньи беспрерывно встречаешь военных; Испания держит армию непропорциональную своему населению, и полки отличаются изобилием офицеров», с. 243) и чиновников («что меня поразило – это масса чиновников во всех управлениях, излишних для такой маленькой страны», с. 258).

В этом смысле контрастным с общей репрезентацией современного русскому путешественнику Мадрида выступает изображение автором табачной фабрики. В ее описании подчеркнуты не привлекательность, а утилитарность и унифицированность локуса: «огромное квадратное здание» (с. 244); «бесконечный ряд палат в три этажа»; «бесконечный ряд столов»; «Чтобы не отвлекать работников от занятий, кухни устроены тут же» (с. 246). Здесь доминирует иной – пролетарский – тип феминности («Все работы, кроме грубых <...>, исполняются женщинами»), который травестирован автором, акцентирующим мотив непривлекательности в иронической техницистско-математической манере: «из 4200 женщин... на фабрике <...> около пяти смазливых физиономий; остальные 4195 не делали большой чести так называемому прекрасному полу» (с. 247). При этом, наряду с бульваром Прадо, фабрика обозначена «галереей» испанских «женских типов» (с. 244), что остраивает образ привлекательной романтической испанки как части «желтой легенды», тогда как феминность Прадо, наоборот, ее подтверждает.

Наконец, еще одним конституентом образа испанской столицы в тексте Скальковского выступает Мадрид политический, заявленный автором в самом начале «испанского» текста и вытесняющий Мадрид «артистический», мифопоэтический по своей сути. Сфера политической жизни столицы описана амбивалентно. Так, она маркирована мотивом «полной свободы» (слова), что, по Скальковскому, с одной стороны, позволяет всякому говорить, что ему вздумается, а с другой – приводит к хаосу мнений и девальвирует ценность слова, в том числе превращает его в товар. Это, в свою очередь, порождает травестийный образ «десятков совершенно бесполезных газет» в Мадриде, в котором в то же время отсутствуют в продаже «серьезные» книги (с. 212). Кроме того, Мадрид, как и вся Испания, изображены автором местом столкновения различных, не способных договориться между собой политических партий и альянсов – от монархистов (причем выступающих за разных претендентов на трон) до республиканцев и социалистов. Сама королевская власть описывается как непрочная и подвергающаяся насмешкам. В то же время мотив свободы имеет и «высокую» огласовку в травелогe Скальковского, когда он изображает палату депутатов. Этот локус приобретает характеристику сакральности и обозначается уже без иронии как «храм, воздвигнутый испанцами свободе» (с. 260). Данный положительно изображенный локус также связан с пространством исторической памяти Испании, будучи соотнесенным с образами политических «святых», «мучеников испанской свободы»: в частности, казненного «за отстаивание старой кастильской конституции» Падильи и многих иных

«героев», которые не пожалели «жизни во имя идеи», чтобы отстоять «независимость и политические права» соотечественников (с. 260). В целом, политический Мадрид возбуждает у Скальковского живой интерес благодаря активности/оживленности данного пространства: город «начинает нравиться, когда познакомишься поближе с его жизнью, которая кипит» здесь как в «большом политическом центре» (с. 262).

Таким образом, репрезентация столицы Испании в травелоге Скальковского отмечена существенное долей травести и остранения в изображении данного пространства, при этом основной фокус внимания нарратора направлен на испанскую антропность, т.е. на образы мадридцев в широкой социальной панораме от элиты до самых низов общества. Кроме того, следует отметить тесную связь мадридской (и испанской в целом) образности с двумя сторонами мифообраза Испании в русской культуре – так называемыми «черной» и «желтой» легендами. Причем автора интересует в первую очередь вторая сторона испанскости, которая формирует образ «артистического» Мадрида, представленного как в пространстве исторической памяти, так и в современности. «Черная легенда», обозначенная мотивами смертности, фанатизма, безумия и т.п., актуализируется в основном в пространстве прошлого испанской столицы и связана прежде всего с негативно характеризруемыми образами монархов. Локальным воплощением «черной легенды» в этом смысле выступает образ загородного дворца испанских правителей, Эскуриала.

Рецепция центральной для репрезентации Мадрида «желтой легенды», однако, осложнена в тексте, благодаря травести и остранению, которые обусловлены тем, что пространство испанской столицы показано в становлении и в разных темпоральных перспективах. Скальковский подчеркивает, что «желтая легенда», как и «черная», есть стереотип восприятия, сложившийся в русской культуре и во многом не соответствующий актуальному положению дел в изображаемой автором Испании. По сути, «ядро» мадридской пространственной образности образовано дихотомией «авантюрно-артистическая, своеобразная Испания прошлого – относительно рациональная, подвергаемая усреднению по лекалам европейской (западной) цивилизации Испания настоящего». Соответственно, пространство Испании и Мадрида как квинтэссенции (условной, разумеется) испанскости частично утрачивает (в интерпретации Скальковского) свою маргинальность, эксцентричность, лиминально-«ориентальный» характер, теряя при этом известную долю привлекательности для нарратора-путешественника, который как бы балансирует между двумя позициями – ожидания реальной встречи с «желтой легендой»

Испании и осознанием несбыточности такой встречи, сопровождающимся известной фрустрацией и иронией.

Острая описания, Скальковский частично развенчивает «желтую легенду» Испании, последовательно отрицая наличие или фиксируя ослабление ее мифопоэтических элементов в описываемой им реальности. Это касается, например, мотивов страстного, романтического испанца, дерзкой, привлекательной манолы, экзотических «восточных» танцев, великой испанской театральной традиции и т.п. На смену данным элементам приходит цивилизованная, просвещенная европейскость, прежде всего в форме французскости, принимающей часто вульгарные подражательные формы. При этом Скальковский, даже в отрицании, остается, по сути, в рамках русских культурных представлений о «желтой легенде», от которой либо отталкивается как от противного, либо ищет ее «следы» в современности. В том числе, например, им прослеживается «сервантесовская» образность, что побуждает нарратора подмечать совпадения/наложения реальностей книжной и наблюдаемой, видеть во встречаемых испанцах проявления «донкихотства».

Прежде всего «анклавом» «артистической» Испании уходящего прошлого в «мадридском» фрагменте текста Скальковского выступает пространство корриды как воплощения испанскости (неевропейскости), объединяющее все общество от элиты до маргиналов. Здесь автором подчеркнута светлая, авантюрно-праздничная сторона боя быков. Частично «артистическая» Испания проявлена и в локусе мадридского театра, но в заметно ослабленном виде, подавляемом французскостью или злободневностью. Также Испания великого национального прошлого актуализирована в пространстве столичных музеев, или (в сакральной огласовке) храмов искусства, в репрезентации которых центральное положение занимают хранилища живописи. Изображение скульптурных локусов Мадрида, напротив, пронизано трагическим началом, окрашено в иронические тона. Трагичность ощутима и в изображении своего рода «химерического» локуса музея-министерства.

Большая же часть пространства современного автору Мадрида маркирована новизной, противоположной специфически-национальной, испанской старине и вытесняющей последнюю. Столица Испании предстает как европейский цивилизованный урбанистический тоpos, отмеченный мотивами благоустроенности, масштабности, визуальной привлекательности, наполненности людьми/жизнью, знаменитости. Она также частично уподоблена Парижу. Особо следует отметить амбивалентный образ бульвара Прадо, привлекательность

которого для автора достигается не посредством описания весьма скромной природности локуса, а прежде всего благодаря антропности в ее элитном (высшие и средние слои общества) варианте, при описании которого Скальковский делает особый акцент на привлекательной феминности.

В этом смысле демиприродные локусы Мадрида и природные локусы его окрестностей представляют собой периферийную противоположность положительного образа городского смыслового ядра. Так, пространство столицы резко, без плавных демиприродных переходов отделено от ее окружения, маркированного мотивами мортальности, непривлекательности, пустынности, каменистости, безводности, отсутствия растительности, безлюдности, зноя, проклятости, печали, т.е. антиантропности, антижизни. Еще одним антипривлекательным локусом Мадрида выступает пространство табачной фабрики с ее травестированной феминностью.

Наконец, амбивалентно охарактеризован у Скальковского современный политический Мадрид, представленный прежде всего антропными образами политиков, журналистов, но также воплощенный в пространстве палаты депутатов. Ключевым здесь является мотив свободы, раскрытый двойственно: с одной стороны, как анархия, энтропия, сиюминутность, но с другой – как жертвенность, служение, сакральность. Благодаря связи с пространством исторической памяти, маркированной мотивом борьбы за свободу, репрезентация политического, погрязшего в партийных интригах и конкуренции за блага Мадрида, приобретает многомерность, историческую значимость и, по сути, связь с испанским мифом русской культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Амельченкова, С. А.** Испанское влияние на русскую культуру в XIX веке: дис. ... канд. культурологии: 24 00.01 – Теория и история культуры / Амельченкова Светлана Александровна. – Москва, 2008. – 195 с.
2. **Астахова, Е. В.** Мифология образа Испании / Е. В. Астахова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2014. – № 24(710). – С. 327–336.
3. **Болтрукевич, В.А.** В сфере интересов русских морских офицеров... оказывался почти весь мировой океан / В. А. Болтрукевич // Военно-исторический журнал. – 2016. – № 1. – С. 16–22.
4. **Гаузер, И. В.** Рецепция испанской живописи в русской культуре XIX – начала XXI веков в контексте диалога культур: дис. ... канд. культурологии. 24 00.01 – Теория и история культуры / Гаузер Ирина Владимировна. – Ярославль, 2021. – 231 с.

5. **Жданов, С. С.** Травестийный образ Германии в травелогах К. А. Скальковского / С. С. Жданов // Имагология и компаративистика. – 2023. – № 20. – С. 263–293.
6. **Панченко, Н. Г.** Представления о прошлом Испании русских путешественников второй половины XIX века как компонент образа страны и народа / Н. Г. Панченко // Омский научный вестник. – 2012. – № 5 (112). – С. 52–56.
7. **Петрова, А. А.** Политическая система Испании эпохи Реставрации периода правления Альфонса XII: взгляд русских путешественников / А. А. Петрова // Труды кафедры истории Нового и новейшего времени. – 2014. – № 12. – С. 196–208.
8. **Самсонова, Н. Г.** Образ Испании в России (вторая половина 1870-х – 1880-е гг.): особенности восприятия общественно-политической сферы / Н. Г. Самсонова // Концепт: философия, религия, культура. – 2021. – Т. 5. – № 2 (18). – С. 131–146.
9. **Скальковский, К. А.** Путевые впечатления в Испании, Египте, Аравии и Индии: 1869–1872 / К. А. Скальковский. – Санкт-Петербург: Тип. т-ва «Общественная польза», 1873. – 323 с.
10. **Скибина, О. М.** Жанр путевого очерка на страницах периодики 80–90-х годов XIX в. / О. М. Скибина // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. – 2009. – № 6. – С. 132–145.
11. **Скибина, О. М.** Путевые очерки Чехова в контексте массовой литературы: проблема взаимовлияния / О. М. Скибина // Вопросы теории и практики журналистики. – 2015. – Т. 4. – № 4. – С. 385–395.
12. **Чикалова, И. Р.** Английский город в эпоху промышленной революции: историко-антропологический аспект / И. Р. Чикалова // Актуальные вопросы антропологии. – 2019. – № 14. – С. 165–183.

REFERENCES

1. **Amelchenkova, S. A.** Ispanskoye vliyanie na russkuyu kulturu v XIX veke: dis. ... kandidata kulturilogii. 24 00.01 – Teoriya i istoriya kul'tury / Amelchenkova Svetlana Aleksandrovna. – Moskwa, 2008. – 195 s.
2. **Astakhova, E. V.** Mifologiya obraza Ispanii / E. V. Astakhova // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. – 2014. – № 24(710). – S. 327–336.
3. **Boltrukevich, V. A.** V sfere interesov russkikh ofitserov... okazyvalsya pochti ves mirovoy ocean / V. A. Boltrukevich // Voenno-istoricheskii zhurnal. – 2016. – № 24(710). – S. 16–22.

4. **Chikalova, I. R.** Angliyskiy gorod v epokhu promyshlennoy revoliutsii: istoriko-antropologicheskiy aspekt / I. R. Chikalova // Aktualnye voprosy antropologii. – 2019. – № 14. – S. 165–183.
5. **Gauzer, I. V.** Retseptsiya ispanskoy zhivopisi v russkoy culture XIX – nachala XXI vekov v kontekste dialoga kultur: dis. ... kandidata kulturologii. 24 00.01 – Teoriya i istoriya kul'tury / Gauzer Irina Vladimirovna. – Yaroslavl, 2021. – 231 s.
6. **Panchenko, N. G.** Predstavleniya o proshlom Ispanii russkikh puteshestvennikov vtoroy poploviny XIX veka kak component obraza strany i naroda / N. G. Panchenko // Omskiy nauchny Vestnik. – 2012. – N. 5(112). – S. 52–56.
7. **Petrova, A. A.** Politicheskaya sistema Ispanii epokhi Restavratsii perioda pravleniya Alfonsa XII: vzglyad russkikh puteshestvennikov / A. A. Petrova // Trudy kafedry istorii Novogo i noveyshego vremeni. – 2014. – № 12. – S. 196–208.
8. **Samsonova, N. G.** Obraz Ispanii v Rossii (vtoraya polovina 1870-kh – 1880-e gg.): osobennosti vospriyatiya obshchestvenno-politicheskoy sfery / N. G. Samsonova // Kontsept: filosofiya, religiya, kultura. – 2021. – Vol. 5. – № 2(18). – S. 131–146.
9. **Skalkovsky, K. A.** Putevye vpechatleniya v Ispanii, Egipte, Aravii i Indii: 1869–1872 / K. Skalkovsky. – St. Petersburg: Tip. t-va “Obshchestvennaya mysl”, 1873. – 323 s.
10. **Skibina, O. M.** Putevye ocherki Chekhova v kontekste massovoy literatury: problema vzaimovliyaniya / O. M. Skibina // Voprosy teorii i praktiki zhirlastiki. – 2015. – Vol. 4. – № 4. – S. 385–395.
11. **Skibina, O. M.** Zhanr putevogo ocherka na strannitsakh periodiki 80–90-kh godov XIX v. / O. M. Skibina // Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika. – 2009. – No. 6. – S. 132–145.
12. **Zhdanov, S. S.** Travestiyny obraz Germai v travelogue K. A. Skalkovskogo / S. S. Zhdanov // Imagologiya i komparativistika. – 2023. – No. 20. – S. 263–293.