



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2021. Т. 21, вып. 3. С. 302–307

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2021, vol. 21, iss. 3, pp. 302–307

<https://bonjour.sgu.ru>

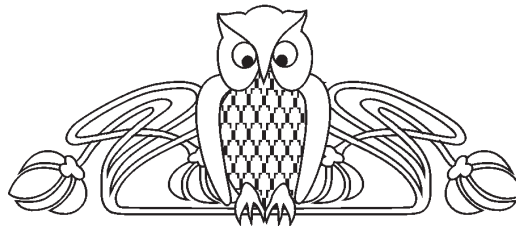
<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2021-21-3-302-307>

Научная статья

УДК 821.111.09+821.111(73).09+008(470+571)(09)+929Хирн+929

Лафкадио Хирн и Россия

А. Н. Сальникова



Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия, 119991, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1

Сальникова Анастасия Николаевна, аспирант кафедры истории зарубежной литературы, heiligtokio@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1019-4307>

Аннотация. В статье исследуется рецепция англо-американского писателя Лафкадио Хирна в России. Проанализировано литературное влияние Л. Хирна на К. Д. Бальмонта и его индивидуальную мифологию, выявлена связь с такими русскими деятелями культуры, как С. М. Эйзенштейн и П. А. Флоренский. Эссе Л. Хирна «Живой бог» сопоставлено с его переводом, сделанным К. Д. Бальмонтом. В свете звукозрительных соответствий С. Эйзенштейна рассмотрена работа Л. Хирна с цветом в своих произведениях.

Ключевые слова: миф, мифотворчество, синкретизм, звукозрительные соответствия, Л. Хирн, К. Д. Бальмонт, С. М. Эйзенштейн, П. А. Флоренский

Для цитирования: Сальникова А. Н. Лафкадио Хирн и Россия // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2021. Т. 21, вып. 3. С. 302–307. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2021-21-3-302-307>

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

Lafcadio Hearn and Russia

A. N. Salnikova

Lomonosov Moscow State University, GSP-1 Leninskie Gory, Moscow 119991, Russia

Anastasija N. Salnikova, heiligtokio@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1019-4307>

Abstract. The article studies the reception of the Anglo-American writer Lafcadio Hearn in Russia. The author analyzes the literary influence of L. Hearn on K. Balmont and his individual mythology, reveals the connection with such Russian cultural figures as S. Eisenstein and P. Florensky. The essay “Living God” by L. Hearn is compared with its translation by K. Balmont. The use of color in works by L. Hearn is considered from the standpoint of Eisenstein’s sound and visual correspondences.

Keywords: myth, myth-making, syncretism, sound and visual correspondences, L. Hearn, K. Balmont, S. Eisenstein, P. Florensky

For citation: Salnikov A. N. Lafcadio Hearn and Russia. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2021, vol. 21, iss. 3, pp. 302–307 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2021-21-3-302-307>

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

Лафкадио Хирн (1850–1904) – англо-американский писатель греческого происхождения, «литературный Колумб», открывший не одну культуру и прославившийся своими японскими рассказами. Родился он в Греции в семье ирландского военного врача и матери-гречанки. Затем в детском возрасте переехал в Ирландию, учился в Англии, в подростковом возрасте из-за детской шалости частично потерял зрение. В 1869 г. отправился в Америку, в Цинциннати, где впервые стал известным в качестве писателя и криминального корреспондента (в *Cincinnati Daily Enquirer*). Его серия статей об убийстве на кожевенном заводе (The Tanyard Murder) стала сенсацией в 1874 г. В 1877 г. Хирн отправляется в Новый Орлеан и пишет о культуре креолов для

Daily City Item и Times Democrat, собирает местные поговорки, рецепты, песенки, мистические истории. Одним из первых он заинтересовался умирающей креольской культурой и открыл Новый Орлеан. Хирн был обеспокоен стремительным развитием современной цивилизации, индустриализацией, предчувствовал «закат Европы» и искал спасения в других культурах. В 1887 г. он переезжает на Мартинику и продолжает собирать местные легенды. По заданию редакции *Harper’s Magazine* в 1890 г. он едет в Японию, и так случается, что остается там до самой смерти в 1904 г. Он преподает английский язык японцам и читает лекции по европейской литературе, женится на японке, меняет имя на Якумо Коидзуми и принимает буддизм. Хирн пишет о



нравах японцев для англоязычной газеты Kobe Chronicle, основная же часть трудов продолжает издаваться в Америке и уже с английского языка переводится на японский. Хирн оживляет традиционный для Японии жанр «кайдан» (рассказ о встречах с привидениями и злыми духами), сочетая восточную и западную традиции.

Среди экзотических, восточных стран, привлекавших Хирна, была и Россия. Хирн любил русских писателей, восхищался Ф. М. Достоевским, Л. Н. Толстым, Н. В. Гоголем, говорил, что «Новь» И. С. Тургенева превосходит «Отверженных» В. Гюго. Особенно отмечает мастерство русских писателей в создании небольших произведений (сам Хирн писал в основном рассказы, малые по объему). Россия, наравне с Грецией или Японией, была для писателя страной, к которой он испытывал особую симпатию. Протестантский мир, считал Хирн, быстро стал холодным, оттуда ушли боги и призраки. Россия же среди тех стран, где их еще можно найти. Россия также проявляет интерес к необычному писателю. Первые критические статьи о нем появились еще в 1895 г.¹, а переводы на русский начинают издаваться с 1904 г., но после 1918 г. о Хирне надолго забыли в России, следующий перевод датируется лишь 1997 г. По замечанию А. Б. Танасейчука, «привидениям и духам этого странного писателя не могло быть места в советской действительности»². Однако Хирна продолжают читать. В Европе с восхищением о Хирне отзываются Г. фон Гофмансталь, С. Цвейг, У. Б. Йейтс, в Японии он почитается наряду с классиками национальной литературы, в России о нем пишет творческая интеллигенция – К. Д. Бальмонт³ и неожиданно П. А. Флоренский⁴ и С. М. Эйзенштейн⁵.

Хирн прославился в мире, в том числе и в России, прежде всего своим японским творчеством. С середины XIX в. в Европе начинается мода на все японское – так называемый «японизм». На протяжении долгого времени Япония была закрытой страной и вызывала неподдельный интерес со стороны Европы и Америки, стремившихся устранить оставшиеся неизведанные «белые пятна» на карте. Визуальный облик Японии сформировало искусство. На всемирных выставках в Лондоне (1862) и Париже (1867) Япония впервые представила образцы своего искусства, впечатлив многих западных деятелей культуры. О ней стали писать братья Гонкур, импрессионисты вдохновлялись ее живописью. Начал формироваться западный миф о живописной Японии, который в дальнейшем поддерживал в своем творчестве П. Лоти⁶, а отчасти и Л. Хирн.

В дальнейшем именно Европа и импрессионисты принесли «японизм» в Россию. Здесь образ сказочной Японии сосуществует с мифом о «желтой опасности», сложившимся под влиянием военных действий Японии и русско-японской войны (1904–1905). Для К. Д. Бальмонта (1867–1942) Япония была утопией, несмотря на то, что

он лично побывал там. Подобное мировоззрение укладывается в концепцию ориентализма, описанную Э. Саидом: «Восток востоковедов» не имеет ничего общего с реальностью. Книжная традиция создания мифического Востока, выросшая на двух крайностях (восхищение Востоком и отвращение к его бесчеловечности, отсталости), подкрепляется личным опытом людей, непосредственно побывавших там. Однако на Востоке они ведут «привилегированную жизнь типичного европейца»⁷. Это можно отнести как к Бальмонту, пробывшему в Японии всего пару недель в 1916 г., так отчасти и к Хирну, который, несмотря на то что жил там много лет, общался в основном либо с европейскими экспатриантами, либо с образованными японцами, принимавшими западную культуру.

На этом сходство Хирна и Бальмонта не заканчивается. Бальмонт, как и Хирн, интересуется легендами разных народов, их культурой, историей и верованиями. Он увлекается Испанией, переводит Лопе де Вега, Тирсо де Молину, в 1900 г. публикует свои переводы испанских народных песен. В 1908 г. он выпускает сборник «Зовы древности: гимны, песни и замыслы древних», где собраны фольклорные мотивы Китая, Египта, Индии, Ирана и других восточных стран. В 1905 г. Бальмонт отправляется в Мексику, а в 1910 г. пишет сборник «Змеиные цветы» на основе мексиканских рассказов и вольных переложений индейских космогонических мифов и преданий из священной книги «Пополь-Вух». В дальних странах он пытался найти человека, отличного от европейца, естественного и «первичного», «Поэта»⁸. Исследователь К. М. Азадовский также отмечает тягу Бальмонта к мифам и легендам: «Какой бы страной ни увлекался Бальмонт, он всегда обращался не только к ее языку, но и к фольклору – мифам, песням, преданиям, внимательно изучал, пытался перевести на русский. Древняя народная поэзия мыслится им как высшая эстетическая ценность. Лишь в произведениях, которые создавались “естественно”, воплощена, как виделось Бальмонту, религиозная душа народа и запечатлено изначальное единство человека и природы»⁹. В Японию писатель отправляется в 1916 г., скорее всего, уже познакомившись с творчеством Л. Хирна. Изначально Страна восходящего солнца приводит Бальмонта, как и Хирна, в восторг: «За неделю в Японии я не видел ни одного униженного человека, ни одного оборванца, ни одной ссоры, не слышал не только ни одного грубого голоса, но и ни одной грубой интонации ни в одном голосе. Разве это не сказка? Разве это не одна из самых прекрасных сказок, которые можно вообразить? Я люблю и уважаю японцев»¹⁰. Очарован Бальмонт не только Японией, но и Хирном: «Читаю книги Лафкадио Хирна о Японии и восхищаюсь его тонким проникновением и четкой изобразительностью, не считайте мои слова за *mania*



grandiose, но мне кажется, что, кроме Хирна и меня, никто из белых не понял Японии и японцев»¹¹.

После визита в Японию Бальмонт выступает с лекциями о ней, пишет стихотворения на японскую тему, переводит японскую поэзию (с европейских языков). Также он, уже находясь во Франции, делает переложение легенды Л. Хирна («единственного европейца, до конца сердечно и тонко понявшего японскую душу»¹² – так отзывался о нем Бальмонт) из очерка «Живой бог» (A Living God) и публикует его в 1934 г. в газете «Последние новости» под собственным названием «Огонь спасающий». В изложении Бальмонта эта легенда о Хамагути Гохее становится частью собственной мифологии писателя.

Оригинальный очерк Хирна, опубликованный в американском журнале *Atlantic Monthly*, состоит из трех частей. В первой описывается синтоистский храм и верования обычных крестьян: храм, органично вписанный в окружающий ландшафт, составляет единое целое с землей, он сравнивается с домом призраков, где обитают боги и духи. Общие представления о гармоничном сочетании японской архитектуры и природы (которые актуальны и по сей день) сменяются субъективными авторскими мыслями о Японии, которая теряет своих богов. Хирн и одновременно лицо, от которого идет повествование, представляет, что бы могли видеть эти боги, как бы могли чувствовать. Но вскоре полет фантазии прерывается: «But I never can become a god, – for this is the nineteenth century; and nobody can be really aware of the nature of the sensations of a god – unless there be gods in the flesh. Are there? Perhaps – in very remote districts – one or two. There used to be living gods»¹³. Живым богом когда-то мог стать любой человек, если совершил великое и доброе дело, сейчас же его можно встретить лишь в глубинке. Во второй части речь идет о нравах японских крестьян, их взаимопомощи, отличии от городских жителей, они идеализируются писателем. Третья представляет собой иллюстрацию двух предыдущих, «географических», частей: рассказывается история о старом Хамагути Гохее, который при жизни стал живым богом, спасшим целую деревню от цунами. Он поджег все рисовые поля – свое богатство – чтобы на огонь сбежались люди на самое высокое место и укрылись от волны.

Именно последнюю часть не полностью переводит Бальмонт. Он отстраняется от японских реалий, описанных Хирном верований, размышлений об особенностях архитектуры, опускает все географические (у Хирна всегда легенда связана с реальным местом) и этнографические подробности. Избегает японских слов, которые Хирн часто вводит и объясняет (так, в этом очерке впервые в английском языке появилось широко теперь известное японское слово *цунами*, которое Бальмонт перевел как «вал от

края к краю»). Бальмонт меняет и само название: «Живой бог» превращается у него в «Огонь спасающий», что органично вписывается в личную мифологию писателя, для которого образы огня и солнца имели особое значение. Кроме того, он добавляет от себя восхваление огня и Хамагути, чем и заканчивает рассказ: «Слава зоркому, благому, сжегшему свое богатство, – в мгновениях решающие быстро зажегшему Огонь спасающий!»¹⁴. При этом опускается важная часть – то, чем на самом деле заканчивается оригинальный рассказ. Легенда о Хамагути вписана у Хирна в контекст, после изложения истории о живом боге идет дополнение автора, в котором писатель пытается объяснить религию Синто с рациональной стороны: он спрашивает у буддийского философа, как такое возможно, что тело Хамагути находилось в одном месте, дома, а его душа – в храме, который построили в честь него благодарные жители и приходили туда поклоняться Хамагути, хотя он, вполне живой, находится поблизости. Философ говорит ему о доктрине всеобщего единства разума, человек и его душа могут быть одновременно во многих местах, что значительно отличается от западных представлений. Важно также и то, что философ является буддистом, а в те времена в Японии на буддизм были гонения, в противовес ему утверждался политический синтоизм, в котором вся власть считается божественной. Хирн же не только опускает богов на землю и приводит в пример обычного крестьянина – живого бога, а не императора, но и показывает, как сосуществуют две религии: буддизм рационально объясняет крестьянскую религию. Будучи поклонником Г. Спенсера, Хирн считал, что многому можно найти научное обоснование, а наука и религия не противопоставляются, а дополняют друг друга. Японские традиции он вписывает в западный контекст.

Для Хирна существовало две Японии: мифическая/романтическая, та, которую позднее Гертруда Стайн назовет «другой»¹⁵, и реальная. В. Э. Молодяков называет Хирна «не только ценителем живописной, но и несомненным знатоком настоящей Японии»¹⁶. Хирн отошел от книжного Востока, попытался понять религию и философию этого народа, самих людей. Божественный план соединен у него с повседневным. Построенная как легенда, история Хирна отражает современные ему реалии: крупное цунами, произошедшее в Японии в 1896 г., за год до написания очерка, сосуществование двух религий, политический подтекст, к тому же саму историю о Хамагути Хирн прочел в газете (в 1854 г., также во время цунами, староста деревни спас многих своих товарищей, хотя эта история была сильно изменена). Настоящее Хирн превращает в миф, предвосхитив эксперименты модернистов. Для Бальмонта же Япония предстает в рамках модного «японизма». Как справедливо замечает Молодяков, «как и все другие “экзотические” страны



и культуры, Бальмонт воспринимает и воспекает Японию по законам своего личного мифа»¹⁷. Однако миф о японской утопии, отчасти все-таки сформированный Л. Хирном, оказал влияние на бальмонтовский оригинальный образ Японии, «корня солнца», как называл ее поэт.

На русского режиссера С. М. Эйзенштейна (1898–1948) Хирн также оказал определенное влияние. Эйзенштейн в своих теоретических трудах занимался анализом художественного/кинопроизведения и исследовал, как оно влияет на зрителя. Недюжинная эрудиция режиссера и его стремление к синхронизации искусств отразились на материале, из которого он строит свою теорию: Эйзенштейн привлекает работы филологов (брата Шлегеля, Ницше и др.), музыкантов (Р. Вагнер, А. Н. Скрябин и др.), писателей (А. Рембо, Э. По, А. Блок и др.), художников (Х. Грис, Эль Греко, Хокусай и др.). Немаловажной фигурой для него стал и Л. Хирн, который «привел нас на Восток»¹⁸. Н. И. Клейман утверждает, что именно из произведений Хирна режиссер часто черпает знания о Японии¹⁹. Эйзенштейн учился на восточном отделении, изучал японский язык, он интересовался искусством Японии, театром кабуки, посвятил японской традиции несколько статей («Неожиданный стык»²⁰, «За кадром»²¹, «Чет-нечет»²², «Раздвоение единого»²³). Это увлечение стало частью его теории монтажа. Изучение иероглифической письменности открыло новое понимание вертикального построения композиции (наподобие свитков). Для Эйзенштейна кинематографический кадр «никогда не станет буквой, а всегда останется многозначным иероглифом»²⁴. Режиссер пришел к выводу, что в японской поэзии и искусстве в целом «простое сопоставление двух-трех деталей материального ряда дает совершенно законченное представление другого порядка – психологического»²⁵. Таким же образом в кино через сопоставление кадров и конкретных образов выражаются абстрактные идеи, «невыразимые», влияющие на зрителя. Возникает нечто особое, цельное, воздействующее на новом уровне. Этому принципу подчиняется и синкретичное творчество Л. Хирна: в своих рассказах он сталкивает различные культуры.

Главным признаком произведения искусства Эйзенштейн считает его единство. Следуя идее цельного искусства и идущей от романтиков универсальности, Эйзенштейн исследует синхронизацию чувств и ищет звукозрительные соответствия (так характерные для японской традиции). Он выступает за «уничтожение противоречия между изображением и звуком, между миром видимым и миром слышимым»²⁶. Одновременные соответствия между эмоциями и цветом, музыкой и картинкой Эйзенштейн использует для вертикального монтажа. Предшественниками синтеза искусств в кинематографе Эйзенштейн считает искусство Древней Греции, Д. Дидро,

Р. Вагнера, А. Н. Скрябина. В синтетическом искусстве Эйзенштейн видит самую высокую форму развития. Характеризуя современное искусство, Эйзенштейн отмечает его дифференциацию и отсутствие общего начала (к примеру, гипертрофия частности у импрессионистов), но предвещает движение от элементов к синтезу. Эйзенштейн видит развитие не по-гегелевски линейным, а циклическим (что опять же не ново для восточного мировосприятия). Возвращение к первичной стадии и древним искусствам – новый виток, необходимый для обретения смыслов и дальнейшей жизни искусства.

Слияние звука и изображения волновало человечество на протяжении долгого времени. Эйзенштейн упоминает немецкого писателя-мистика К. Экартсгаузена (1752–1803) и его теорию «глазной» музыки и аккордов цветов, «шкалу цветов» А. Шлегеля (1767–1845), «цветной» сонет «Гласные» А. Рембо (1854–1891), поэта Р. Гиля (1862–1925) и его теорию соответствия между музыкальными инструментами и красками. Сюда же он помещает «романтика более поздней эпохи» Л. Хирна.

Эйзенштейн отмечает работу с цветом Л. Хирна, приводит его письма, в которых писатель защищает свой стиль. Слова для Хирна предстают маленькими ящерицами, изменяющими окраску в зависимости от места (о неразрывной связи живописи и буквы, которую подарила нам японская каллиграфия, позднее будет говорить и Ж. Лакан²⁷). Писатель видит в каждом слове индивидуальность, настроение, особое лицо, характер и оттенок. Он восхищается способностью своего друга и востоковеда Б. Х. Чемберлена описывать цвета в музыкальных терминах («глубокий бас» зеленого оттенка). Эссе «В японском саду»²⁸ целиком состоит из живописных и звуковых зарисовок: автор рассматривает в своем саду пионы, лотосы, хризантемы, сакуру, эти наблюдения сочетаются с народными легендами. Их описание происходит под музыку сага: Хирн замечает малейшие различия в пении древесных сверчков, кузнечиков, диких голубей и других птиц. Интересно, что частью современных симпозиумов по творчеству Л. Хирна, проходящих в Японии, Греции, Ирландии и Америке, всегда является чтение его рассказов под музыкальное сопровождение. П. Флоренский отмечает «синеву» рассказа «Хораи» Хирна в связи с софийной голубиной: «Мы видим с глубочайшим интересом, как идея синевы сплетается у него с ощущением атмосферы душ, т. е. чего-то вроде Великого Существа»²⁹. Это уже не просто цвет, он выражает религиозно-мистические воззрения японцев. Сам Хирн считал фиолетовый цвет бездны космоса мистическим и загадочным, а синий и голубой – более божественным, непознаваемым, цветом «святыя святых» (the colour of the Holy of Holies).

Хирн спорил со своими издателями из The Atlantic Monthly, настаивавшими на исключении



японских слов из английского текста писателя. Хирн не хотел обеднять текст из-за неспособности читателей различать оттенки слов, их «таинственных призрачных движений», «шепота», «рыданий и бунта», «шелеста букв», хотя и признавал практическую пользу отказа от незнакомых слов. Хирн был обеспокоен судьбой истинного искусства в реалиях индустриализации и тем, как сложно в таких условиях научить людей «чувствовать красоту»³⁰. С другой стороны, он защищает идею Л. Н. Толстого о способности искусства обращаться ко всем, а не только к образованному меньшинству (лекция Tolstói's Theory of Art). Возможно, поэтому писатель не просто включает в свои произведения незнакомые слова, призванные, казалось бы, затемнить смысл, но и приводит пояснения к ним, стремясь сблизить Восток и Запад и делая искусство всеобщим. Хирн считает, что ученый, будь то филолог, востоковед, историк и т. д., не должен бояться писать более легким слогом и использовать цвета и мелодии, несмотря на то, что его основной задачей остается сжатие и систематизирование материала.

Использование подобных элементов подчинено общей логике произведения. Выражается это и в любви Хирна к фрагментам (идушей от романтиков) и к небольшим формам. Большинство его эссе имеет дробную структуру и состоит порой из 10 и более частей. Кроме того, в них, как и в рассказах, часто собраны народные песни, хокку, местные легенды, поговорки. На примере с рассказом о Хамагути Гохее видно, что части образуют целое и обогащают его новыми смыслами, а отдельные легенды служат только орнаментальным целям. Последний написанный сборник «Кайданы» (1904) наиболее синкретичен: он состоит из нескольких якобы японских рассказов, в которых на самом деле собраны элементы различных культур. Дж. Хьюнекер отмечает импрессионистичность самой личности Хирна и его стиля письма³¹. Такую импрессионистичность Хирна и изощренность в цвете Эйзенштейн считает результатом его проживания в Японии.

Для России Хирн оказался наиболее интересен как знаток японской культуры, открывший Восток западному миру. «Поэт мгновения» Бальмонт был настолько очарован Хирном и своей поездкой в Японию, что пропагандировал не самый популярный в России миф о сказочной стране, а творчество Хирна послужило ему для разработки собственной мифологии. Японскую импрессионистичность и любовь к цвету отмечали П. Флоренский и С. Эйзенштейн, для которых Хирн открыл Восток. Эйзенштейн, которому Япония помогла дополнить теорию монтажа, гораздо шире взглянул на творчество Л. Хирна, осовременил писателя, связав его стиль с кинематографом и закрепив за ним звание знатока Японии.

Примечания

- 1 См.: *Вориньи Д.* Неизвестная Япония. Лафкадио Гирн // Мир Божий. 1895. № 10. С. 157–173.
- 2 *Танасейчук А.* Лафкадио Хирн, человек без родины // Хирн Л. Волшебные истории о таинственном и ужасном. Саранск : [б. и.], 2014. С. 10.
- 3 См.: *Бальмонт К.* Огонь спасающий. Японский сказ // Последние новости. 1934. № 4966. С. 4.
- 4 См.: *Флоренский П.* Столп и утверждение истины : в 2 т. М. : Правда, 1990. Т. 1. С. 552–577.
- 5 См.: *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа. Чувство кино : в 2 т. М. : Эйзенштейн-центр ; Музей кино, 2004. Т. 1. С. 100–101.
- 6 См.: *Loti P.* Madame Chrysanthème. Paris : Calmann-Lévy, 1888.
- 7 *Саид Э.* Восток путешественников и ученых: между словарной дефиницией и живой мыслью // Отечественные записки. 2003. № 5. URL: https://magazines.gorky.media/oz/2003/5/vostok-puteshestvennikov-i-uchenyh-mezhdu-slovarnoj-definicziej-i-zhivoj-myslyu.html#s* (дата обращения: 08.05.2021).
- 8 «Первичный человек всегда Поэт, и Поэт тот бог его, который создает для него Вселенную» (*Бальмонт К.* Поэзия как волшебство. М. : Скорпион, 1915. С. 55).
- 9 *Азадовский К., Дьяконова Е.* Бальмонт и Япония. СПб. : Нестор-История, 2017. С. 16–17.
- 10 Там же. С. 112.
- 11 Там же. С. 231.
- 12 Там же. С. 273.
- 13 *Hearn L.* Gleanings in Buddha-Fields : Studies of Hand and Soul in the Far East. Rutland ; Tokyo : Tuttle Publishing, 1989. P. 11.
- 14 *Азадовский К., Дьяконова Е.* Указ. соч. С. 277.
- 15 См.: *Стайн Г.* Париж. Франция : личные воспоминания / пер. с англ. Т. Казавчинской. М. : Текст, 2018.
- 16 *Молодяков В.* Образ Японии в Европе и России второй половины XIX – начала XX века. М. : Институт востоковедения РАН, 1996. С. 69.
- 17 Там же. С. 102.
- 18 *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа. Чувство кино. Т. 1. С. 101.
- 19 Там же. С. 624.
- 20 См.: *Эйзенштейн С.* Избранные произведения : в 6 т. М. : Искусство, 1964–1971. Т. 5. С. 303–311.
- 21 Там же. Т. 2. С. 283–297.
- 22 *Эйзенштейн С.* Метод : в 2 т. Т. 2. М. : Эйзенштейн-центр ; Музей кино, 2002. С. 151–177.
- 23 Там же. С. 178–191.
- 24 *Эйзенштейн С.* Четвертое измерение в кино // Эйзенштейн С. Монтаж. М. : Музей кино, 2000. С. 504.
- 25 *Эйзенштейн С.* За кадром // Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6 т. Т. 2. С. 286.
- 26 *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа. Чувство кино. Т. 1. С. 97.
- 27 См.: *Лакан Ж.* Лекция о литературе // Лакан в Японии : сб. / под ред. В. Мазины, А. Юран. СПб. : Алетейя, 2012. С. 54. (Лакановские тетради).



- ²⁸ См.: *Hearn L. Glimpses of Unfamiliar Japan* : in 2 vols. Boston ; New York : Houghton Mifflin Co., 1894. Vol. 2. P. 343–385.
- ²⁹ *Флоренский П. Указ. соч. С. 570.*
- ³⁰ *Hearn L. The Japanese Letters of Lafcadio Hearn* / ed. with an introd. by E. Bisland. Boston ; New York : Houghton Mifflin Co., 1910. P. 110.
- ³¹ См.: *Huneker J. Ivory Apes and Peacocks*. New York : Sagamore Press Inc, 1957. P. 153–159.

Поступила в редакцию 10.05.2021, после рецензирования 14.05.2021, принята к публикации 16.05.2021
Received 10.05.2021, revised 14.05.2021, accepted 16.05.2021