

УДК 82-2

DOI: 10.26907/2782-4756-2026-84-2-199-205

## АПОЛОГЕТИЧЕСКАЯ ИПОСТАСЬ ПЕТРОВСКОГО МИФА: ДРАМА Э. ЧЕРРИ «ПЕТР ВЕЛИКИЙ, ИЛИ ДЕРЕВЯННЫЕ СТЕНЬ»

© Олег Поляков

### EULOGIZING AS PART OF THE PETRINE MYTH: A. CHERRY'S DRAMA "PETER THE GREAT, OR THE WOODEN WALLS"

Oleg Polyakov

The paper analyses the play of the late eighteenth and early nineteenth-century English author A. Cherry "Peter the Great, or The Wooden Walls" (1807) in connection with the "Petrine text" of the national drama and in the aspect of the Petrine myth's semantics. We define the constant features of the image of Peter the Great, common for the works of J. Cradock, J. O'Keefe, and A. Cherry, in relation to the hetero-image of Russia. The analysis reveals the peculiarities of Peter's characterization in Cherry's operatic drama, determined by the author's genre strategies combining elements of comedy, farce, and historical drama. The mixed drama provides a complex representation of the image of Peter the Great. The playwright displays private and public aspects in the protagonist's character and presents him as a patriot, enlightener and the unifier of the country, the father of the nation, and, at the same time, as a common laborer and a devoted friend. Idealization of Peter I is also conveyed through the portrayal of his love for Catherine, which is determined by his equalitarian concept of love springing from the moral feeling. We highlight the role of the images of nature in the empathic representation of the images of Peter I and Russia, as well as the generalized image of Russian people, generous, patriotic and skilful, which, undoubtedly, runs counter to the traditional reception of Russia in the West in the eighteenth century. In connection with it, it is important to mark the idyllic mood of the play glorifying the czar who leads the country on the road of progress. A. Cherry, as well as his colleagues, contributed to transmitting the Petrine myth, a reduced and simplified image that excluded Peter's contradictions and the tragic consequences of his reforms. In general, the drama "Peter the Great, or The Wooden Walls" aided valorization of the image of Russia in the artistic consciousness of England.

*Keywords:* Andrew Cherry, 18<sup>th</sup>-century English drama, "Peter the Great, or The Wooden Walls", Petrine myth, image of Russia, imagological representation

Статья посвящена анализу пьесы английского драматурга конца XVIII – начала XIX в. Э. Черри «Петр Великий, или Деревянные стены» (1807) во взаимосвязи с «петровским текстом» национальной драмы и в аспекте реализации в ней семантики Петровского мифа. Определяются общие для произведений Д. Крэдока, Д. О'Киффа и Э. Черри константы образа Петра I, соотносящиеся с имагообразом России, и выявляется своеобразие воплощения образа царя в драме-опере Черри, детерминируемое жанровыми стратегиями автора, комбинирующего элементы бытовой комедии, фарса и исторической драмы, для того чтобы соединить в характере протагониста приватное и публичное, представить его как патриота, просветителя, объединителя страны, «отца нации» и, с другой стороны, как труженика и преданного друга. Идеализация образа Петра распространена Черри и на изображение его любовного чувства, которое определяется его эгалитаристскими воззрениями на природу любви и вытекает из морального чувства. Важную роль в эмпатической репрезентации образа Петра I и России в целом играют также образы природы, обобщенный образ простых русских людей – щедрых, благородных, патриотичных и умелых, что, безусловно, диссонирует с общей направленностью имагологической рецепции России на Западе в XVIII в. В связи с этим важно обратить внимание на общий идиллический тон пьесы, славящей царя, уверенно ведущего страну по пути прогресса. Э. Черри, как и его коллеги по театральному цеху, транслировал миф о русском монархе, редуцированный и упрощенный образ, игнорирующий противоречивость Петра и трагические последствия его реформ. В целом, драма «Петр Великий, или Деревянные стены» способствовала валоризации образа России, повышению его имагологической оценки в художественном сознании Англии.

*Ключевые слова:* Эндрю Черри, английская драма XVIII в., «Петр Великий, или Деревянные стены», Петровский миф, образ России, имагологическая репрезентация

*Для цитирования:* Поляков О. Апологетическая ипостась петровского мифа: драма Э. Черри «Петр Великий, или Деревянные стены» // *Филология и культура. Philology and Culture.* 2026. № 2 (84). С. 199–205. DOI: 10.26907/2782-4756-2026-84-2-199-205

Английская художественная рецепция образа Петра I на протяжении XVIII столетия была неразрывно связана с конструированием имагообраза России и определялась акцентированием контраста между европоцентричным монархом, устремленным к прогрессу, и едва ли не первобытной страной, которой ему довелось править: движение от «тьмы к свету», от «квазиготического» состояния к обретению европейских ценностей в представлениях западноевропейских мыслителей обуславливало пограничное положение России как национального «другого», находившегося на стадии перехода от варварства к цивилизации. В центре этого имагологического мифа – Петровский миф, который культивировался в публицистике, лирических и драматических жанрах, в творчестве Д. Дефо и Р. Стила, М. Стрингера и А. Хилла, Т. Тикелла, Д. Томсона, Д. О’Киффа и других авторов и основывался на убеждении в том, что Петр I начал русскую историю с нулевой отметки, задавшись целью приобщить страну к наукам и искусствам, ремеслам и промышленным достижениям Европы, ее государственным институциям. Эта рецепционная доминанта пронизывает весь корпус текстов, посвященных Петру, и среди них наименее исследованными как в российском, так и в зарубежном литературоведении оказались драматические произведения.

Обращение к фигуре Петра I в английской драме XVIII в. было обусловлено не только европейской славой русского государя, но и возросшим интересом национального театра к исторической проблематике, осознанием необходимости переориентировать драматургию с характерных для августианства древнеримских и отчасти древнегреческих сюжетов на новые источники. Петр I представлялся английским драматургам персонажем, сопоставимым с героями античной трагедии, к тому же в рамках Петровского мифа происходила идеализация русского монарха, его цивилизаторской миссии. [1, с. 31]. Парадоксальным в связи с этим представляется то, что в драматических текстах эпохи его образ нередко воплощался в рамках комической, даже фарсовой репрезентации. Этот факт можно объяснить упадком национальной трагедии и выдвижением на авансцену британского театра смехового искусства, а также «театральностью» биографии русского царя, игравшего роль рядо-

вого плотника на верфях Голландии и Англии, – это его «амплуа» хорошо корреспондировало с поэтикой фарса, использовавшего в числе инструментов комического прием «двойной идентичности».

Апологетическая линия рецепции Петра I нашла выражение в исторической драме анонимного автора «Северные герои» (1748), в которой русский монарх противопоставлен Карлу XII как миролюбивый государь, покровитель наук, искусств и предпринимательства. По-иному представлен образ Петра I в трагедии Джозефа Крэдока «Царь» (1777), прерывающей тенденцию его идеализации. Протагонист трагедии становится жертвой своей гневливости, доверчивости, пылкого нрава, которые использует в своих целях его шведский советник Амгар, вознамерившийся погубить Оттокезу и царевича Алексея и убедивший Петра в неверности супруги и государственной измене сына. События русской истории становятся для Д. Крэдока поводом для размышлений о природе власти, соотношении демократии и деспотии и о тех нравственных издержках, к которым приводит неограниченное авторитарное правление. Образ Петра I соотносен с имагологическим текстом трагедии, актуализирующей в отношении России известные «восточные» стереотипы (варварство, рабство) и при этом представляющей ее устремленность к достижениям европейской цивилизации.

Возобновление апологетической рецепции образа Петра I в драматических жанрах происходит в конце столетия, в частности в произведении «Царь Петр» (1790) Джона О’Киффа, названном комедией-оперой. В ней, несмотря на разворачивание весьма драматичных событий, вымышленных драматургом (преследование Петром Лефортом, ожидание расправы над ближайшим соратником царя-реформатора и ряд ошибок героев, связанных с конфликтами любви, дружбы и чести), преобладает фарсовое начало, комизм положений, на первый план выходит не публичное, а приватное: Петр I интересен О’Киффу не только как мифологизированная государственная фигура, но прежде всего как «частный» человек, который устал от «блеска бурной придворной жизни» [2, с. 190] и мечтает о «дружбе, любви и мире» после тяжелых сражений. Свою любовь к Оттокезе он воспринимает и как великий дар, и как испытание, соблазн, кото-

рым проверяется его преданность государственному служению, тем более опасный в его представлении, что его избранница, как он ошибочно полагает, изменяет ему с его врагом. Потеряв веру в любовь Оттокезы, Петр готов вернуться к преобразованиям и к новым подвигам, «с тем чтобы силой приобщать к цивилизованному миру дикие народы / и усмирять чужеземных врагов» [Там же, с. 200]. Этот его мотив значим в аспекте конструирования образа России: О'Кифф продолжает цивилизаторское направление рецепции Петра и России в целом, проявленное в английской литературе первых десятилетий XVIII в., в частности в «Дальнейших приключениях Робинзона Крузо» Д. Дефо (1719), в определенной мере сближая имагологический статус России и Англии через признание мессианской роли первой [3, с. 90].

Последним драматическим произведением «долгого XVIII века», посвященным Петру I, стала драма Э. Черри «Петр Великий, или Деревянные стены» (1807). Эндрю Черри (1762–1812) был известным актером и комедиографом эпохи, автором достаточно успешных комедий («Дочь солдата», 1804; «Деревня», 1805; «День в Лондоне», 1807). Его произведения вызывали споры: критики отмечали его талант в области композиции, но в то же время говорили о недостатках инцидентов, стиля [4, с. 158], [5, с. 433], [6, с. 355]. Ли Хант неоднократно упоминал Черри в своем пародийном «Руководстве для газетного театрального критика» (1806), в котором он был включен в число драматургов второго ряда, чье увлечение фарсовыми приемами вызывало усмешку у представителя группы лондонских романтиков [7, с. 14–16, 20].

В драме «Петр Великий, или Деревянные стены» имеется немало переключек с комедией О'Киффа «Царь Петр»: акцент на любовном сюжете, использование приема «двойной идентичности» персонажей, фарсовый комизм, введение вокальных партий, комментирующих драматическое действие, а также элементы сатиры при изображении русской знати. При этом в пьесе значительно усилена демократическая направленность образа протагониста, идущая вразрез с фактами истории, образы второстепенных персонажей в большей степени индивидуализированы, присутствуют элементы психологической характеристики. Более сложным, по сравнению с комедией О'Киффа, представляется жанровый состав «Петра Великого», названного автором «драмой-оперой». Репрезентация образа Петра I в этом произведении определяется взаимодействием жанровых стратегий бытовой комедии, фарса и исторической драмы, дополненных вы-

разительными средствами оперного искусства – музыкальными, вокальными интерполяциями, которые представляют собой стилизации народных песен, анекдоты, эпизоды животного эпоса, лирические партии-монологи, раскрывающие чувства героев в соотношении с образами природы, – все эти элементы, имеющие как сюжетный, так и внесюжетный характер, служат в роли дидактического, а нередко патетического комментария и по большей части выступают как элементы, ретардирующие движение сюжета. Вступая в диалог с фабульным содержанием произведения, они участвуют в создании интермедийного политекста, в рамках которого осуществляется конструирование как образа Петра I, так и имагообраза России.

Отчасти драма Э. Черри отражает факты и явления русской истории: Великое посольство Петра I, события Северной войны, социально-экономические преобразования, осуществлявшиеся при содействии Лефорта, отношения монарха с Екатериной. Наряду с Петром, Лефортом и Екатериной в числе исторических персонажей произведения также князь Меншиков, названный графом (Count Menzikoff), который, в отличие от его прототипа, представлен как абсолютно добродетельный герой, верный Петру I, приверженный его реформам и готовый на самоотречение во имя интересов государства. Имеются и другие отступления от исторической достоверности при интерпретации событий русской истории, одно из которых положено в основу произведения: Черри выбрал хорошо известный как в Англии, так и во всей Западной Европе исторический факт – Великое посольство Петра I (1698), в ходе которого тот посетил Англию, Голландию и другие страны под именем урядника Михайлова, а также трудился на верфи в роли простого плотника, однако этот «вояж» остается в ретроспективной части драмы, автор продлевает «игровой эксперимент» русского монарха. Вернувшись в Россию, Петр решает продолжить работу на верфи в одном из неназванных русских городов в должности корабельного плотника Педро, которому помогает Лефорт, скрывающийся под именем Алексиса. Эта мистификация усиливает метатеатральное, игровое начало пьесы, создавая эффект театра в театре и порождая яркий комизм положений, основанных на соотношении образа протагониста и его маски.

Образ Лефорта, хотя и не выполняет существенной сюжетно-композиционной нагрузки, важен для выстраивания образа Петра I, через него раскрываются мотив дружбы и патриотическая тема, образ государя-труженика, “unwaried in the great endeavour” [8, с. 3]. Кроме того, он значим

для ведения имагологической репрезентации: с Лефортом драматург ассоциирует мудрость, здравомыслие, рационализм западной цивилизации, ему адресует Петр свои панегирики, благодаря за то, что тот научил его основам «просвещенной» монархии. По признанию царя, дружба с Лефортом воспитала его как правителя, научила заботе об общественном благе и подвигла к преодолению вековой отсталости Руси: “I would remove the barbarous veil of ignorance, that casts its gloomy shade, and obscures the talents of my hardy countrymen; – to make them men“ [Там же, с. 4] – «Я хотел бы убрать покров первобытного невежества, которое отбрасывает мрачную тень и скрывает таланты моих отважных соотечественников, вочеловечить их» (здесь и далее перевод наш – О. П.). Лефорт, по замыслу Черри, олицетворяет цивилизаторскую роль Европы по отношению к России, представляемой Петром, который унаследовал «грубые, варварские привычки своих предков» [Там же], но в дальнейшем благодаря своему наставнику усвоил важнейшую обязанность монарха – «долг человечности».

Таким образом, Э. Черри использует стереотип о вековой отсталости, варварстве России, который так часто тиражировался в Англии, что перешел в разряд имагологических клише, для того чтобы возвысить образ Петра I, направившего свою страну по пути преобразований, – эту идейную задачу драматург решает непосредственно в экспозиционной сцене произведения, в диалоге Петра и Лефорта. В дальнейшем цивилизационная риторика отходит на второй план и начинают развиваться два взаимодействующих любовных сюжета, основанных на традиционной для бытовой комедии и фарса сюжетной схеме – попытках влюбленных соединиться, преодолевая внешние препятствия.

Линия Петра и Екатерины, в версии Э. Черри бывшей невесты ливонского солдата, раскрывает в образе русского царя черты трепетного и пылкого любовника, подчеркивает его благородство и демократизм. «Педро» боится потерять возлюбленную: когда ему придется раскрыть свой подлинный статус, чувства Екатерины, возможно, утратят свою силу, «холодное уважение возобладает над любовью», размышляет герой [Там же, с. 7]. Он испытывает уколы ревности, когда Екатерина начинает рассуждать в присущей ей рационально-менторской манере о том, что «достоинство женщины измеряется числом ее рабов» [Там же, с. 8]. Психологическая характеристика протагониста углубляется в сцене, вводящей вторую любовную линию, которая связана с отношениями кузины Екатерины, Полины, и солдата русской армии Михаила. Сча-

стью молодых людей препятствует отец Полины, владелец верфи Мауриц, который считает, что его зятем может быть только кораблестроитель. Екатерина, известная среди односельчан своим человеколюбием, бескорыстной помощью ближним, разделяющая положения моральной философии Шефтсбери, его представления о врожденном нравственном чувстве (“there is an innate pleasure in meaning well” [Там же, с. 11]), сочувствует Михаилу. Когда ее патетические реплики в поддержку солдата, честно служившего России и спасшего генерала от окруживших его вражеских орд, слышит растроганный Петр, он забывает о своей роли плотника и изрекает, используя форму *pluralis majestatis*: “Let him appear before US, and I claim the reward his services have merited” [Там же, с. 9] – «Пусть предстанет пред нами, и я обещаю вознаградить его сообразно его заслугам». Филантропия Екатерины заставляет его повторить ошибку: “Continue still to solace the deserving poor with thy unceasing care ... you have my orders for it ... spare not my coffers” [Там же, с. 10–11].

Расчетливая Екатерина обещает выйти замуж за трепетного Педро в том случае, если он уговорит своего хозяина Маурица дать согласие на брак Полины и Михаила. Ее решение становится движущей силой дальнейшего драматического действия: «битве» за Полину посвящен практически весь второй акт пьесы, наполненный острокомичными сценами (например, в I действии используется прием комического заблуждения: во время разговора с Маурицем последний принимает слова своего работника о том, что его судьба зависит от брака Полины, за признание Педро в любви к его дочери; «благородный солдат» Михаил подслушивает этот разговор подобно фарсовым героям, и вместо порицания получает благодарность «Педро»-Петра за беспримерное мужество в боях со шведами, весть о котором, как полагает Педро, дойдет до самого царя, и подвиги Михаила не останутся без награды). Все эти приемы укрепляют комическое игровое начало пьесы, погружая образ монарха в пространство бытовых инцидентов, любовных коллизий, как это было в «Царе Петре» О’Киффа или драме-опере «Петр Великий» (1790) бельгийского автора А. Е. Гретри, написанной на либретто Д. Н. Буйи и получившей известность в англосаксонском мире (по своему сюжетному содержанию она близка пьесе Э. Черри) (см. [9]). Эти же приемы позволяют подчеркнуть демократизм как ведущую черту Петра I, которая радикально противоречит его историческому образу.

Демократизм протагониста наиболее ярко проявляется в его эгалитаристской концепции

любви: он поясняет Лефорту, опасаясь, что русская знать, бояре не примут его матримониальный выбор, что, хотя Екатерина низкого происхождения, ее добродетель делает ее равной монарху: "... if by a royal birth I am praised above her rank, her virtue renders her at least my equal" [8, с. 6]. Петр провозглашает внесловный характер добродетели и в 1-м явлении второго действия в сцене «испытания» героини, когда Педро сетует о том, что не достоин ее по причине своего низкого происхождения. Его возлюбленная подхватывает мысль своего визави об относительности классовых границ, произнося гимн истинной любви, преодолевающей социальные барьеры:

*Cath.*: Know you not that *love, true love*, levels all distinctions in souls that are susceptible to its influence .... Is he without wealth? – he shares the little that I possess; without relations? – I will be relative, friend, and all to him; – yes, – he shall find in *me* the parent's watchful tenderness, – the sister's soft and soothing amity, – the constant, unwearied affection of a wife [Там же, с. 40].

Помпезные речи героини не соотносятся с ее низким происхождением, и в этом отношении драматург отошел от принципа декорума, однако выполнил свою творческую задачу – максимально идеализировал образ Екатерины, с тем чтобы подтвердить правоту выбора царя, наделенного высшей разумностью.

Возвышению образа избранницы Петра служит и яркая массовая сцена в 3-м явлении I действия, изображающая шумный праздник поселян, во время которого избирается деревенская «королева». Старейшина Петрович коронует Екатерину за ее бескорыстные дела со словами: «Цветы, вплетенные в эту корону, погибнут, а твои благословенные дела, совершаемые на земле, обретут славу в вечности» [Там же, с. 29]. Таким образом, возникает сюжетно-композиционный параллелизм: сначала жители деревни называют Екатерину своей королевой за ее добродетели, а затем Петр делает ее своей женой, избирает для роли русской царицы.

В пьесе имеются и другие сцены, основанные на взаимном отражении сюжетных событий, значимые для характеристики образа Петра I: подобно тому как «Педро» испытывает чувства Екатерины, скрывая свое собственное положение и овеивая покровом тайны свое происхождение, Полина сообщает Михаилу, воодушевленному согласием Маурица на их брак, что ее отец отдал большую часть своего состояния Педро, поскольку решил сделать его своим преемником, и теперь она стала неимущей наследницей. Михаил не только готов, если перефразировать

У. Конгрива, «жить на проценты с любви», но и поддерживает решение будущего тестя, поскольку искренне считает, что Педро заслужил его милостей: "the mind of Pedro is all integrity – his heart ... generous" [Там же, с. 50].

Идеализация образа Петра, хотя и с некоторыми осложнениями, связанными с его «двойной идентичностью», достигает апогея в третьем действии пьесы, в котором происходит переключение ее жанрового регистра – от бытовой комедии к драме с выраженным эпическим компонентом: из сферы любовных чувств героев действие переходит в тревожное пространство политических коллизий, о которых повествуется в ретроспективном рассказе Меншикова, исполнявшего по приказу царя обязанности по управлению страной, в то время как тот строил корабли для русского флота. Он докладывает Петру о том, что стал жертвой заговора придворных, которые в отсутствие государя обвинили его в намерении захватить престол, предали суду и приговорили к смерти. Получив отсрочку в несколько дней, он под конвоем отправился в деревню, где находился царь, чтобы сообщить ему о нараставшем кризисе власти. Петр принимает решение вернуться в Москву, несмотря на душевные муки перед расставанием с Екатериной. Его исчезновение в деревне расценивают как вероломный побег Педро с верфи и из-под венца: ламентации Екатерины и проклятия Маурица заполняют большую часть второго явления III действия, снижая сюжетную динамику, но в тот момент, когда, как кажется, действие заходит в тупик, появляется «бог из машины» – князь Меншиков, который раскрывает тайну Педро и объявляет Екатерине волю Петра. В последнем явлении царь прибывает на верфь, славит корабелов и воссоединяется с будущей царицей. Все недоразумения преодолены, добродетель вознаграждена, и поэтическая справедливость торжествует. В финале драмы, как и в целом в ее тексте, звучит ставшая лейтмотивом характеристика Петра как отца нации, сам же Петр славит не только Россию и свой народ, но и Англию, подающую миру пример прогресса, научившую его строить военные корабли – «плавающие бастионы с деревянными стенами». В итоге возникает метаобраз Англии, воображаемая рецепция которой в России приобретает черты «филии», если употреблять термин французского имаголога Д.-А. Пажо.

Как видим, апологетическая направленность и семантическая структура Петровского мифа были неоднократно воспроизведены в английской драматургии XVIII в., в частности в творчестве Эндрю Черри. Его драма была достаточно

успешной, отчасти потому, что, как заметил Э. Кросс, она представляла образ Петра таким, каким его привыкли представлять себе британские зрители [10, с. 10], при этом она получила разноречивые оценки критиков, современников драматурга. Журнал «Литературная панорама», признав, что Петр Великий по праву вдохновляет английскую «театральную музу», тем не менее назвал произведение Черри «очередным извращением истории» [11, с. 543], в котором русский царь больше похож на персонажа “romance”, любовного романа; его постигла судьба многих других героев, которые в музыкальном жанре оказывались слабо разработаны как драматические характеры [Там же, с. 544]. К числу замечаний отнесено также чрезмерное восхваление Англии в «русской» пьесе, продиктованное «надеждой сорвать побольше аплодисментов». В то же время, по мысли критика, диалоги в пьесе «живы и занимательны», «исполнены чувства» [Там же]. Журнал «Мансли миррор», напротив, укорял Черри за «бедность диалогов» (с чем вряд ли можно согласиться, поскольку очевидно, что речь героев характерологична, стилистически богата, в особенности это касается Маурица и его супруги). Также обозреватель «Мансли миррор» отметил простоту сюжета пьесы, заурядность любовной сюжетной линии [12, с. 359–360].

Художественная система драмы «Петр Великий, или Деревянные стены» ориентирована прежде всего на идеализацию русского царя, что проявляется в сюжетно-композиционном строении, характерологии, мотивной структуре произведения. Важную роль играют также образы природы, обобщенный образ простых русских людей – щедрых, благородных, патриотичных и умелых, что, безусловно, диссонирует с общей направленностью имагологической рецепции России в XVIII в. В связи с этим важно обратить внимание на общий идиллический тон пьесы, заданный непосредственно в ее экспозиции, в которой несколько групп поселян – косцы, охотники, плотники – воспевают природу, свой повседневный труд на благо родины. В финале пьесы хор славит царя, уверенно ведущего страну по пути прогресса и увеличивающего ее военную мощь.

Апологетическая направленность Петровского мифа оказалась достаточно стабильной на протяжении всего XVIII в. и в начале последующего столетия, что, безусловно, отразило интерес Англии к России как усиливавшейся державе и, кроме того, образ Петра I постоянно соотносился с внутривосточной обстановкой на Альбионе и геополитической ситуацией (во вре-

мя создания драмы «Петр Великий, или Деревянные стены» Англия и Россия противостояли наполеоновской Франции). Возможно, образ харизматичного царя-патриота, объединителя нации, был особенно значим в качестве примера для английских политиков в то время, когда королевством правил Георг III, терявший силы и рассудок, монарх, при котором страну сотрясали политические кризисы.

Идеализация образа Петра I в английской литературе георгианского периода привела к игнорированию или недооценке трагических последствий его реформ, непониманию духовного раскола страны, нарушения традиционных форм ее национального бытия. Э. Черри, как и его коллеги по театральному цеху, транслировал образ миф русского монарха, «редуктивный, упрощенный образ, выносящий за скобки сложность и противоречивость явления, которое подвергается мифологизации» [13, с. 16], хотя, безусловно, его драма «Петр Великий, или Деревянные стены», как и «петровский текст» английской литературы XVIII – начала XIX в. в целом, способствовали валоризации образа России, повышению его имагологической оценки в художественном сознании Англии.

Материал подготовлен в рамках реализации Программы развития федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Вятский государственный университет» на 2025–2036 годы (стратегическая цель № 3 «Воспитание патриотичной и социально ответственной личности», проект «Мировоззренческий базис личности»).

#### Список источников

1. Polyakov O. Yu. The Image of Peter I in Joseph Cradock's Tragedy *The Czar* // *Philological Class*. 2025. Vol. 30. No. 3. Pp. 29–36.
2. O'Keefe J. *The Dramatic Works of John O'Keefe*: 4 vols. Vol. 3. London: T. Woodfall, 1798. 468 p.
3. Поляков О. Ю. Образ Петра I в комедии Джона О'Киффа «Царь Петр» // Исторический дискурс в зарубежной литературе : материалы Международной научной конференции XXXVI Пуришевские чтения, г. Москва, 10–12 апреля 2024 года / под общ. ред. М. А. Дремова. Москва: МПГУ, 2024. С. 85–92.
4. Oulton W. C. *History of the Theatres of London*. In 3 vols. Vol. 2. London: C. Chapple; W. Simpkin and R. Marshall, 1818. 360 p.
5. Fenner T. *Opera in London. Views of the Press. 1785–1830*. Carbondale; Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1994. 788 p.
6. *The Glories of Ireland*. Ed. J. Dunn, P. J. Lennox. Washington: Phoenix Ltd, 1914. 357 p.

7. The Selected Writings of Leigh Hunt. Ed. R. J. H. Morrison. London: Pickering and Chatto, 2022. 2400 p.

8. *Cherry A.* Peter the Great: or, The Wooden Walls. An Operatic Drama. In Three Acts. London: Richard Phillips, 1807. 74 p.

9. *Keefe L.* Russia and Poland Through American Opera Glasses // The Slavic and East European Journal. Vol. 2, No 4 (Winter, 1958). Pp. 291–306.

10. *Cross A.* Peter the Great as a Character on the Anglo-American Stage // New Zealand Slavonic Journal. 1998. P. 2–19.

11. A Literary Panorama. A review of books, a register of events, a magazine of varieties. Vol. II. London: Cox, Son, and Baylis, 1807. 1439 p.

12. The Monthly Mirror Reflecting Men and Manners. With Strictures on Their Epitome, The Stage. Vol. 1. New Series. London: J. Wright, 1807. 444 p.

13. *Трыков В. П.* Подходы к изучению образа «Другого». Имагология и имагопоэтика. Национальный миф и художественный образ «Другого» // Трыков В. П. Россия в литературе Франции. М.: МПГУ, 2019. С. 7–20.

#### References

1. Polyakov, O. Yu. (2025). *The Image of Peter I in Joseph Cradock's Tragedy "The Czar"*. Philological Class. Vol. 30. No. 3, pp. 29–36. (In English)

2. O'Keefe, J. (1798). *The Dramatic Works of John O'Keefe: 4 Vols.* Vol. 3. 468 p. London, T. Woodfall. (In English)

3. Polyakov, O. Yu. (2024). *Obraz Petra I v komedii Dzhona O'Kiffa "Tsar' Petr"* [The Image of Peter I in John O'Keefe's Comedy "The Czar Peter"]. Istoricheskii diskurs v zarubezhnoi literature: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii XXXVI Purishevskie chteniya, g. Moskva, 10–12 aprelya 2024

goda. Pod obshch. red. M. A. Dremova. Pp. 85–92 Moscow, MPGU. (In Russian)

4. Oulton, W. C. (1818). *History of the Theatres of London.* In 3 vols. Vol. 2. 360 p. London, C. Chapple; W. Simpkin and R. Marshall. (In English)

5. Fenner, T. (1994). *Opera in London. Views of the Press. 1785–1830.* 788 p. Carbondale; Edwardsville, Southern Illinois University Press. (In English)

6. *The Glories of Ireland.* (1914). Ed. J. Dunn, P. J. Lennox. 357 p. Washington, Phoenix Ltd. (In English)

7. *The Selected Writings of Leigh Hunt.* (2022). Ed. R. J. H. Morrison. 2400 p. London, Pickering and Chatto. (In English)

8. *Cherry, A.* (1807). *Peter the Great: or, The Wooden Walls.* An Operatic Drama. In Three Acts. 74 p. London, Richard Phillips. (In English)

9. *Keefe, L.* (1958). *Russia and Poland through American Opera Glasses.* The Slavic and East European Journal. Vol. 2, No 4, pp. 291–306. (In English)

10. *Cross, A.* (1998). *Peter the Great as a Character on the Anglo-American Stage.* New Zealand Slavonic Journal, pp. 2–19. (In English)

11. *A Literary Panorama.* A review of books, a register of events, a magazine of varieties (1807). Vol. II. 1439 p. London, Cox, Son, and Baylis. (In English)

12. *The Monthly Mirror Reflecting Men and Manners. With Strictures on Their Epitome. The Stage* (1807). Vol. 1. 444 p. New Series. London, J. Wright. (In English)

13. *Трыков, В. П.* (2019). *Podkhody k izucheniyu obraza "Drugogo". Imagologiya i imagopoetika. Natsional'nyi mif i khudozhestvennyi obraz "Drugogo"* [Approaches to the Study of the Image of the Other. Imagology and Imagopoetics. National Myth and the Artistic Image of the Other]. V. P. Trykov. Rossiya v literature Frantsii. Pp. 7–20. Moscow, MPGU. (In Russian)

The article was submitted on 28.05.2026  
Поступила в редакцию 28.05.2026

**Поляков Олег Юрьевич,**  
доктор филологических наук,  
профессор,  
Вятский государственный университет,  
610000, Россия, Киров,  
Московская, 36.  
polyakoov@yandex.ru

**Polyakov Oleg Yurievich,**  
Doctor of Philology,  
Professor,  
Vyatka State University,  
36 Moskovskaya Str.,  
Kirov, 610000, Russian Federation.  
polyakoov@yandex.ru