

Хроника

**«Фигуры речи и аллегорические
фигуры в культуре (раннего)
Нового времени: переложения
и вариации»**

Международный коллоквиум

Школа актуальных гуманитарных
исследований РАНХиГС, Москва,
24 февраля 2020 года

Ксения Гусарова

В статье 1961 года «Фотографическое сообщение» Ролан Барт указал на изменение отношений между словом и изображением в современную эпоху: «Раньше образ иллюстрировал (прояснял) собой текст, ныне же текст отягощает собой образ, обременяет его культурой, моралью, воображением; раньше текст редуцировался до образа, ныне же образ амплифицируется до текста» [1, с. 387]. Примечательно, что, провозглашая наступление эры визуального, данное рассуждение исходит из неравнозначного онтологического статуса текста и изображения: что бы ни выходило на первый план, слово всегда оказывается «больше», сложнее и весомее картинки. Расплывчатое «раньше», в котором, по-видимому, укоренено такое положение вещей, в действительности, вероятно, имеет свои хронологические и территориальные границы, отсылая к эпохе главенства романа в западном литературном каноне, тогда как более ранние периоды, а также сама природа упомянутого главенства, безусловно, нуждаются в дополнительном исследовании.

Международный коллоквиум Школы актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС «Фигуры речи и аллегорические

фигуры в культуре (раннего) Нового времени: переложения и вариации» был призван рассмотреть историческое соотношение и взаимовлияние визуального и вербального во всей их комплексной неоднозначности. Шесть докладов, охватившие период с начала XVII до конца XIX века, обращались к различным формам пересечения и взаимодействия текстов и изображений, не исчерпываемым понятиями иллюстрации и комментария. Отправной точкой для размышлений послужили книги эмблем раннего Нового времени — наглядный пример подвижности конституирующих друг друга областей визуального и вербального, «говорящих» образов и «изобразительных» текстов. Классическая эмблема состоит из трех элементов: аллегорического изображения, афористичного девиза и текста-истолкования, однако нередко сборники эмблем выходили без картинок, предоставляя воображению читателя их реконструировать, или же гравюры размещались в них произвольно, дополнительно усложняя наши представления о функции «иллюстрации».

Странности и несоответствия послужили предметом первой секции коллоквиума, «Необычное, прихотливое и диковинное», которую модерировала Анна Серегина (ИВИ РАН). Заседание открылось докладом профессора Даремского университета Ричарда Шолара «*Caprice*: французское ключевое слово, которое стало английским». Исследование, представленное в докладе, вошло в книгу Шолара «*Émigrés*: французские слова в английском языке», публикация которой в издательстве Принстонского университета запланирована на август 2020 года [4]. В свою очередь, эта книга является одним из результатов международного исследовательского проекта «Ключевые слова раннего Нового времени», цель которого — реконструировать словарь определяющих понятий европейской культуры эпохи Возрождения, барокко и Просвещения.

Источником вдохновения для Шолара и его коллег послужила известная работа одного из основоположников британской традиции культурных исследований Реймонда Уильямса «Ключевые слова» (1976) [5]. Уильямса интересовали «наличные и формирующиеся значения определенных слов, которые необходимо было зафиксировать; и эксплицитные, но также нередко и имплицитные связи между ними, которые выстраивали люди в рамках специфических, как мне вновь и вновь казалось, смысловых формаций — способов не только описывать, но и, с другой стороны, воспринимать многие

центральные явления нашего опыта» [4, p. 15]. Работа Уильямса имеет ярко выраженное историческое измерение, прослеживая трансформацию значений «ключевых слов» на протяжении многих столетий, однако в фокусе внимания исследователя современность, а именно период после Второй мировой войны¹. Интеллектуальный проект Уильямса можно назвать моноязычным: несмотря на необходимые в любом исследовании языка этимологические экскурсы и упоминание трудностей перевода, например, марксистской терминологии, «Ключевые слова» остаются срезом общественных дискуссий, происходивших в британском обществе на английском языке. Сам автор считал подобные рамки «ограничением» своей работы и выражал надежду, что в будущем появятся компаративные исследования в этой области, ведь «если некоторые ключевые понятия, которые сейчас вошли в международный обиход, впервые появились в английском языке, многие другие изначально не были с ним связаны, и в конечном счете могут быть осмыслены лишь при последовательном сравнении английского с иными языками» [4, p. 20].

Участники проекта «Ключевые слова раннего Нового времени» продолжают дело Уильямса, актуализируя культурные процессы многовековой давности, исследуя путешествия понятий через языковые барьеры, а также — и в этом, пожалуй, их основное отличие от именитого предшественника — выводя разговор о значениях за рамки сугубо вербального выражения. Так, Ричард Шолар в своем докладе обратился к понятию «каприс», вариации которого в различных европейских языках отсылали к экспериментальным жанрам в поэзии, живописи и музыке. В английский язык слово *caprice* пришло из французского наряду со многими другими лингвистическими заимствованиями и иными формами культурного импорта, характеризовавшими период Реставрации (1660–1680-е годы), когда Карл II со всем своим двором вернулся на родину после почти десятилетнего пребывания в изгнании на континенте. Произошедшее таким образом «офранцуживание» английской придворной культуры нередко

1 Структурированный таким образом научный интерес укоренен в биографических обстоятельствах: Уильямс ушел на фронт с университетской скамьи, и вернувшись, чтобы продолжить обучение после войны, обнаружил, что в университете говорят «на другом языке», нежели прежде. Пример университетской среды был важен для Уильямса, так как наглядно демонстрировал связь теоретического языка с повседневным.

становилось объектом сатиры, выражавшей беспокойство по поводу расшатывания традиционного общественного уклада (мишенью для насмешки, как правило, становились выскочки, стремившиеся перенять характерный язык и манеры элиты).

В свою очередь, во французском языке понятие «каприс» было важной частью «спора о древних и новых». Во «Всеобщем словаре» Антуана Фюретьера (издан в 1690) определение каприса включало упоминание «произведений поэзии, музыки и живописи, успех которых обусловлен скорее силой гения, чем соблюдением правил искусства». Пренебрежение правилами и ставка на оригинальность делали каприс ключевой формой творческого самовыражения «новых». В качестве примера из области изобразительных искусств Фюретьер приводит «Каприччи» (*Capricci di varie figure*) Жака Калло — серию гравюр, созданную в 1617 году. Хорошо известны технические инновации Калло в области гравюры, однако Ричард Шолар сосредоточил свое внимание на метаизобразительном качестве этих работ: на многих из них, как на гравюре «Променад» (ил. 1), которую докладчик выбрал для сопровождения своего выступления, городские и сельские пейзажи обрамляются фигурами зрителей. Элегантная пара на гравюре «Променад» опосредует процесс зрительного восприятия, превращая его в предмет изображения, наряду с представленным на листе двойным зрелищем — пейзажем и спектаклем изысканного модного поведения.

В еще большей степени подобная игра характеризует дизайн для веера 1619 года, где Калло изобразил шуточную карнавальную битву между флорентийскими гильдиями ткачей и красильщиков, разыгрывающуюся ежегодно на реке Арно. (Ил. 2.) На фигурной рамке веера художник разместил наблюдающих за батальей зрителей, один из которых смотрит в подзорную трубу (привлекая внимание к техническим условиям видения), а другой держит в руках веер — возможно, как раз такой, для которого предназначено это изображение, что создает потенциальный эффект бесконечного повторения целого в его части — *mise en abyme*. Более того, превращение наблюдателя в зрелище не ограничивается содержанием гравюры, но включает и внешних зрителей, на которых сам веер «смотрит» глазами гротескной маски, расположенной в месте предполагаемого крепления ручки. Рамка изображения вырастает из этой маски подобно витым рогам, заключающим в себе картину битвы, которая в результате



1. Жак Калло. *Променада*. Из серии *Каприччи* (серия А). 1617. Офорт

кажется причудливым измышлением персонифицированного таким образом «капризного» божества.

Примечательно, что в словаре Фюретьера «Каприччи» Калло именуется *Caprices* — тем самым итальянское понятие (а вместе с ним и ранние работы Калло, созданные в Италии под влиянием итальянских образцов) присваивается и натурализуется в качестве французского. В противовес этому, в английском языке не возникает «собственной» формы данного слова, и французское *caprice* соседствует здесь с итальянским *capriccio* и испанским *capricho* (а франко-английский словарь Р. Котгрейва 1611 года даже «переводит» французское слово итальянским — очевидно, более известным и распространенным на тот момент). Тем не менее, заимствованное или «свое», это слово имело двойственное значение, оттенки которого, как мы знаем, в русском языке даже привели к формированию отдельных лексем: «каприс» и «каприз».

Как отметила в последовавшей за докладом дискуссии Любава Чистова (Государственный Эрмитаж), подобная двойственность



2. Жак Калло. *Вeer*. 1619. Офорт
Фрагмент

присутствовала уже в итальянском языке, откуда понятие «каприс/каприз» перешло во французский, причем негативный смысл этого слова был гораздо более резким, отсылая не к легкомысленной прихоти, а к грубым нарушениям норм приемлемого поведения, едва ли не к безумию. В сходном смысле, как показал Ричард Шолар, это «ключевое слово» использовал французский переводчик трактата Бальтасара Грасиана об идеальном придворном. Таким образом, понятие «каприс/каприз» в различных европейских языках в первую очередь было частью дискурса нормы, очерчивавшего границы социально допустимого и клеймившего их нарушителей. Однако художники и поэты² переосмыслили это слово — а вместе с ним и статус отличающегося, причудливого, неупорядоченного.

2 В их числе Фюретьер называет Сент-Амана, автора стихотворных каприсов, один из которых был посвящен моде на каприс как поэтическую форму — здесь мы вновь видим *mise en abyme* и переключение внимания с объекта репрезентации на художественную манеру, как и в гравюрах Калло.

Двойственный смысл слова «каприз/каприз» в раннее Новое время наглядно иллюстрирует непрекращающиеся символические сражения между «древними» и «новыми» в социокультурном поле — между истеблишментом и авангардом, элитами и «выскачками». Социальный аспект художественных явлений, рассматривавшихся в докладе, оказался в центре развернувшейся после него дискуссии. Вопросы касались того, где пролегает грань между порицаемым и восхваляемым, между «капризом» и «каприсом», а также статуса зрителя, которому адресовался каприз. Ричард Шолар в своем ответе подчеркнул, что, хотя на первый взгляд два значения рассматриваемого слова имели разные сферы применения: социальное поведение, в одном случае, и творчество — в другом, их можно рассматривать в одной плоскости — в контексте определения границ культуры. Представители элиты, как правило, приписывают себе ответственность за культуру, оберегая ее чистые и благородные формы от варварских посягательств, и словарные дефиниции являются лишь одним из проявлений этого контроля. Фиксация в словарях определения «каприса» как художественной формы иллюстрирует локальную победу «новых», однако в действительности имела место более сложная социальная динамика.

Доклад Шолара начался с первого зафиксированного случая употребления слова *caprice* в английском языке — пьесы Джона Драйдена «Модный брак» (1673), героиня которой, Меланта, расцвечивает свою речь французскими словечками, что указывает на ее социальные амбиции. В ходе дискуссии докладчик вернулся к этому примеру, показав, что драматург смеется над своей героиней, несмотря на проделанный им самим путь от провинциального мелкопоместного дворянина до придворного поэта-лауреата. Таким образом, Драйден дистанцируется от своего скромного происхождения и от усилий, предпринятых для социального восхождения (среди прочего, ему пришлось обратиться в католичество). Еще более примечательно, что он высмеивает «офранцузивание» английской культуры, в то же время сам принимая в нем активное участие — вводя и популяризируя своим творчеством новые слова, такие как *caprice*. Случай Драйдена иллюстрирует рвение, с которым закрепившиеся среди истеблишмента «выскачки» подключаются к обороне недавно занятых позиций от наступлений следующей когорты парвеню — и в то же время раскрывает потенциально подрывной характер этих «защитных мер», приводящих к переопределению идеи культуры.

Аналогичная двойственность отличает фигуру зрителя, которого отбирает или конструирует для себя каприз. С одной стороны, визуальная и интеллектуальная сложность каприсов апеллирует к высокообразованной, элитарной публике, способной распознать правила искусства, которые нарушает и подчиняет своей воле художник, и получить удовольствие от этой изысканной игры. С другой стороны, «интерактивность» каприса, которую Шолар подчеркивал в своем анализе гравюр Калло: привлечение внимания к технике репрезентации и самому акту видения — означала, что эти произведения содержат в себе своего рода «инструкции» по дешифровке, обучая зрителя взаимодействовать с изображением (или текстом) в создаваемом им мире на границе устоявшихся конвенций.

Допустимость пересечения таких границ в искусстве раннего Нового времени рассматривалась также в докладе Любавы Чисовой «Метафора описанная и воплощенная: “Подзорная труба Аристотеля” Эмануэле Тезауро и “Причуды из разных фигур” Джованни Баттиста Брачелли». Однако, в отличие от выступления Шолара, внимание здесь было сосредоточено на конкуренции эстетических программ, а не на их социальном смысле. Чисова рассматривала трактовку понятия «удивительного» — краеугольного камня барочной эстетики — в сочинениях по риторике XVII века и его преломление в визуальной культуре эпохи, прежде всего в офортах Брачелли. Несмотря на центральное значение этой эстетической категории, многие авторы, такие как Маттео Перегрини, Пьетро Сфорца Паллавичино и уже упоминавшийся Грасиан, считали необходимым ограничить использование удивления в качестве инструмента риторического убеждения, четко противопоставляя чудесное и чудовищное. В отличие от них, Эмануэле Тезауро в своем трактате «Подзорная труба Аристотеля» излагал радикальную точку зрения, согласно которой удивление следовало преумножать всеми доступными способами.

Важнейшим инструментом производства удивительного служила метафора, к которой и отсылает название сочинения Тезауро. По мысли этого автора, создавая метафоры, человек уподобляется богу, так как вызывает к жизни нечто, не существовавшее прежде. Подзорная труба символизирует принцип действия метафоры, сблизившей далекие друг от друга понятия, позволяя увидеть и узнать что-то новое. Аристотель же появляется в парадоксальном заголовке трактата, так как Тезауро опирался на введенные античным



3. Фронтиспис из кн.: Tesaurio E.
Il cannocchiale aristotelico. Venetia, 1663

философом логические категории для систематизации доступных знаний о мире и создания каталога своеобразных «заготовок» для метафор. Докладчица проанализировала изображение на фронтисписе издания «Подзорной трубы Аристотеля» (1663), где метафоричное название трактата получило буквальное воплощение: Аристотель передает подзорную трубу аллегорическим персонификациям искусств, чтобы они лучше могли рассмотреть солнце (на котором в соответствии с опубликованной в начале XVII столетия работой Галилея —

однако вразрез с представлениями самого Аристотеля — ясно видны многочисленные пятна). На этой иллюстрации также появляется еще один оптический прибор, по своему действию сопоставимый с метафорой — зеркало для создания анаморфоз, в котором деформированные очертания букв, рисуемых аллегорией живописи, складываются в четкую надпись *OMNIS IN UNUM* («Все в одном»). (Ил. 3.)

Примечательно, что подобная трактовка метафоры и стилистически, и содержательно, скорее, приближается к позиции умеренных барочных критиков, которые связывали удивление с обнаружением скрытой гармонии мироустройства, и не имеет революционного характера, отличавшего сочинение Тезауро. В поисках более полного визуального аналога его концепции метафоры Любава Чистова обратилась к серии офортных Джованни Баттиста Брачелли «Причуды из разных фигур» (*Bizzarie di varie figure*, 1624). По мысли исследовательницы, трактат Тезауро и гравюры Брачелли исходят из единого понимания сущности и роли метафоры, которая, создавая, а не проявляя связи между вещами и понятиями, способна и должна порождать безграничное удивление. Может сложиться впечатление, что Брачелли оперирует тем же набором категорий и комбинаторными принципами, которые приводятся в «Подзорной трубе Аристотеля», однако, в отличие от Тезауро, он не притязает на всесторонний охват доступных сведений о мире, а сосредоточивает свое внимание на человеческой фигуре, на его офортах буквально оборачивающейся «мерой всех вещей».

Каждый лист из серии Брачелли изображает пару фигур, застывших преимущественно в узнаваемых позах персонажей комедии дель арте, но вместо привычных масок взгляду зрителя предстают поистине причудливые комбинации различных предметов и абстрактных геометрических форм, в которых порой лишь отдаленно угадываются очертания человеческого тела. Этот художественный ход, конечно, не был изобретением Брачелли: Любава Чистова указала на ряд более ранних образцов подобных составных композиций, среди которых наиболее известными являются аллегорические портреты кисти Джузеппе Арчимбольдо. Однако Брачелли в своем исследовании удивительного заходит намного дальше предшественников, предельно абстрагируя формы тела и костюма, парадоксально сочетая «высокое» и «низкое» (например, атрибуты наук и искусств с бытовой утварью) и очевидно пренебрегая принципами декорума.

Превращения человеческих фигур на офортах Брачелли будто бы руководствуются классификацией сущностей, предложенной Тезауро, заимствуя черты или атрибутику различных стихий, растений, животных, наук, «военных наук», зодчества, скульптуры и живописи, механики, ремесел. Отдельного внимания заслуживают механистические образы тела, которые, как показала докладчица, соответствуют передовому научному знанию своего времени и способам визуализации анатомических структур и физиологических процессов, которые будут преобладать в европейской культуре еще в течение столетия с лишним. Примечательно при этом, что многие механизмы, с которыми соотносятся элементы фигур у Брачелли, по наблюдению Любава Чистовой, имеют театральную природу, что в сочетании с мизансценами комедии дель арте представляет собой любопытный способ «инсценировки» анатомированного тела как зрелища³.

В заключение докладчица выдвинула интересную гипотезу: стремясь обнаружить в мире парадоксальность, а не гармонию, Тезауро предлагает, а Брачелли реализует подход к творчеству, который является «зеркальной» противоположностью классической модели. Если последняя предполагала создание синтетического идеала, объединяющего наиболее прекрасные черты зримой реальности, то «радикальное» барокко настаивало на соединении несоединимого, зачастую привлекая все самое аномальное и уродливое, добиваясь максимально гротескного, дисгармоничного впечатления — и тем самым премножая удивление. Примечательно, что эта эстетика удивительного развивалась в рамках «высокой» культуры, на время заняв в ней значимое, едва ли не центральное место — чтобы позднее, в эпоху классицизма, вновь быть вытесненной на культурную периферию.

Имя Аристотеля в заглавии трактата Тезауро, очевидно, играло не последнюю роль в легитимации подобных творческих экспериментов, и обсуждение, последовавшее за докладом, коснулось смысла и характера этой отсылки: Ричард Шолар спросил, можно ли считать название «Подзорная труба Аристотеля» шуткой, а также какую позицию занимает Тезауро с точки зрения спора «древних» и «новых»,

3 Подробнее о серии Брачелли см.: Чистова Л. *Bizzarie di varie figure* Джованни Баттиста Брачелли: метафора и ее составляющие // Искусствознание. 2018. № 4. С. 56–95.

не пытается ли он примирить эти полюса? Любава Чистова отметила, что применительно к заглавию трактата Тезауро уместнее было бы понятие «кончетто», так как преднамеренный комизм несовместим с представлениями того времени о высокой культуре. В ходе общей дискуссии участники коллоквиума пришли к заключению, что само по себе упоминание Аристотеля в это время можно назвать общим местом, никак не свидетельствующим о классицистических симпатиях автора или о программном стремлении объединить античность и современность.

Неожиданная жизнь позднеантичного мифологического сюжета в культуре раннего Нового времени раскрылась в докладе Марии Неклюдовой (ШАГИ РАНХиГС) «Пес Геракла, или Политические подтексты одного несуществующего изображения». Интрига выступления была построена вокруг устоявшегося во французской литературной и историографической традиции именовании кардинала Ришелье «красный человек» (*l'homme rouge, ruber homo*), происхождение и смысл которого попыталась выяснить исследовательница. На первый взгляд это словосочетание очевидным образом отсылает к цвету кардинальской мантии, но при этом Ришелье — единственный кардинал, которого так называли. Другое возможное объяснение связано с жестокими преследованиями и казнями его политических противников. В этом случае прозвище «красный человек» означает кровавого правителя, «палача». Однако, как показала Мария Неклюдова, демонизация образа Ришелье представляет собой позднейшее явление, и его восприятие в наши дни во многом сформировано популярной пьесой Виктора Гюго «Марьон Делорм» (1828), в которой кардинал является внесценическим персонажем, чье гибельное влияние тем не менее ощущается во всем. В любом случае, громкие казни, призванные устрашить оппозицию, начались лишь в 1630-е годы, тогда как Ришелье называли «красным человеком» и раньше.

Версия, выдвинутая Марией Неклюдовой, связана с легендой об открытии пурпура, впервые зафиксированной во II веке и хорошо известной современникам Ришелье (так, например, этот сюжет представлен на картине Рубенса «Открытие пурпура собакой Геркулеса», 1636). (Ил. 4.) Согласно мифу, Геракл прогуливался по берегу моря со своей собакой, которая разгрызла лежавшую на песке раковину моллюска-багрянки, окрасив свою морду в красивый темно-красный цвет. Находчивый герой придумал, как добыть из этого моллюска

краситель для ткани и тем завоевать расположение своей возлюбленной. Краткий пересказ этого сюжета содержится в сборнике девизов Франсуа Буасьера (издан в 1654) в связи с именем Ришелье, чьей эмблемой, согласно составителю, среди множества прочих вариантов может служить изображение собаки, «попирающей лапами морскую раковину-багрянку, и с мордой, обгаренной кровью [моллюска]». Собственно девиз — *mea quaesita fide* («добыто моею верностью»), — призван был подчеркнуть, что этот символ присвоен Ришелье «за верную службу королю, которою он добыл себе пурпур кардинала» [2, р. 81]. В книге Буасьера нет иллюстраций, и этот эмблематический пес — то самое «несуществующее изображение», которое вынесено в заглавие доклада. Крайне привлекательно было бы найти визуальный аналог буасьерова описания, однако еще более интересно и важно понять, что значило в данном случае назвать кардинала собакой.

Как отмечалось и в докладе, и в развернувшейся после него дискуссии, собака — распространенный символ служения, как духовного, так и светского. Широко известно неофициальное наименование монахов доминиканского ордена — «псы Господни»; пес был изображен на гербе этого ордена и в целом являлся популярным геральдическим животным, поэтому появление его на эмблеме выглядит вполне логично. В то же время не исключены и пейоративные или сатирические коннотации утверждения, будто Ришелье «добыл пурпур» подобно псу Геракла. Мария Неклюдова предположила, что сравнение будущего кардинала с собакой изначально могло быть расхожим в окружении Марии Медичи способом подчеркнуть «безобидность» Ришелье, которого королева-мать стремилась таким образом навязать своему сыну. С другой стороны, мифологическая аналогия могла появиться позже, в период охлаждения в отношениях королевы с кардиналом, чье влияние на Людовика XIII к этому моменту становилось уже чрезмерным и нежелательным. Таким образом, под видом похвалы девиз Буасьера, принадлежавшего к свите Марии Медичи, вполне мог содержать в себе издевку.

В любом случае весьма вероятным представляется «итальянский след» этого девиза, так как изобретение пурпура было одним из сюжетов, использованных в росписи Студиоло Франческо I, отца Марии Медичи, в Палаццо Веккьо во Флоренции. На изображении, созданном Санти ди Тито, Геракл держит на руках крошечную беленькую собачку, чьи размеры выглядят еще более нелепо по контрасту



4. Петер-Пауль Рубенс. *Открытие пурпура собакой Геркулеса*. 1636
Дерево, масло. 28 × 34
Музей Банна-Эллэ, Байонна



5. Санти ди Тито. *Геракл и Иола (Открытие пурпура)*. 1570–1571
Холст, масло. 117 × 68. Фрагмент
Студиоло Франческо I,
Палаццо Веккьо, Флоренция

с мускулистым торсом героя. (Ил. 5.) Возможно, именно в этом и заключалась соль шутки о Ришелье, циркулировавшей в узком кругу приближенных королевы-матери. Двусмысленный девиз Буасьера, к тому же опубликованный дюжину лет спустя после смерти и кардинала, и Марии Медичи, когда соответствующая устная традиция, скорее всего, уже прервалась, едва ли раскрыл придворные тайны широкому кругу читателей. Однако «добывание пурпура» как некое особое усилие, встречающее сопротивление, по-видимому, было устойчивой идеей, связанной с Ришелье: первая эмблема, приводимая для него Буасьером (и использованная в росписи галереи Кардинальского дворца, будущего Пале-Рояля) — «цветущая среди шипов» красная роза. Как поясняет Буасьер и другие собиратели девизов⁴, этот символ был присвоен Ришелье «в связи с его назначением кардиналом среди множества препятствий и помех» [2, р. 80]. Возможно, именно поэтому Ришелье, единственный из кардиналов, запомнился современникам и потомкам как «красный человек».

4 См., напр.: *Bouhours D. Les entretiens d'Ariste et Eugène*. Paris: Mabre-Cramoisy, 1671. P. 398.

После обеденного перерыва размышления о соотношении визуального и вербального в культуре Нового времени продолжились секцией «Истолкования и заимствования» под председательством Марии Неклюдовой. В открывшем этот раздел коллоквиума докладе «*Emblemata amatoria* и прециозность: эмблемы как парафразы» Андрей Голубков (ИМЛИ РАН/НИУ ВШЭ) вновь обратился к проблематике границ допустимого в литературной и художественной практике, сфокусировавшись на характерном для сборников эмблем иноязычном языке. Конкретным примером для анализа послужили анонимные гравюры из серии «Любовные эмблемы» (1620), где листы 62–73 построены вокруг визуального обыгрывания французских и голландских образных выражений, отсылающих к романтическим и сексуальным отношениям. Докладчик отметил, что подобные сборники известны и изучены гораздо менее, чем книги эмблем нравственно-философского содержания, меж тем они также составляли значимую часть европейского культурного ландшафта XVII века.

Примеры, рассмотренные в докладе, представляют собой цветные гравюры, сопровождаемые рифмованными двустишиями на голландском и французском языках — таким образом, в итоге образуется тройственная семантическая структура, в которой перевод вербального в визуальное и обратно дополняется билингвизмом пояснений. Во многих случаях смысловая игра построена вокруг соотнесения сексуальной сферы с водной стихией и порой основана на прямых каламбурах — например, на омонимии французских глаголов *pêcher* (рыбачить) и *pécher* (грешить). Так, изображение женщины, сидящей у очага с широко расставленными ногами и держащей в руках рыболовную сеть, другой конец которой привязан к каминной решетке, сопровождается пояснением, что она «всю ночь рыбачила/грешила» и теперь хочет высушить свои сети. (Ил. 6.) Однако докладчик призвал не переоценивать роль игры слов, так как в голландском двустишии подобная омонимия отсутствует, и женщина однозначно сообщает, что ловила рыбу. Двусмысленность тем не менее возникает при сопоставлении текста и изображения, а также содержится внутри изображения: рыболовная сеть и выпавшая из нее мелкая рыбешка, которую поедает под столом кот, предполагают одно прочтение ситуации, а поза женщины (повторяющаяся на нескольких гравюрах из этой серии как своего рода визуальная идиома) — другое.

По мысли докладчика, каламбур мог служить отправной точкой для выстраивания связей между разрозненными предметами и далекими друг от друга понятиями, однако подобный поиск соответствий не ограничивался игрой слов, включая в себя другие языковые, а также визуальные приемы. В рамках эстетики «удивительного» они зачастую приобретали самоценный характер, выступая не средством, а целью художественного высказывания — что во фривольных произведениях наподобие «Любовных эмблем», пожалуй, еще более заметно, чем в сочинениях серьезного характера. Такого рода легкомысленные интеллектуальные забавы и «сенсационная» эстетика во Франции XVII века ассоциировались с «итальянским» вкусом, противопоставляемым французскому здравому смыслу: Никола Буало в своем «Поэтическом искусстве» (1674) назвал «чудовищными» стихи, единственной целью которых является оригинальность, а аббат де Бельгард в «Рассуждении об изяществе стиля» (1695) ополчился на извращенную манеру говорить, которая характеризует людей, желающих отличаться от других и возвыситься над ними.

Эта манера — прециозный язык — уже в середине столетия стала мишенью для сатиры, наиболее ярким образцом которой является комедия Мольера «Смешные жеманницы» (1659). Примечательно, что языковые излишества воспринимались как гендерно маркированные, ассоциируясь с хозяйками салонов — неофициальных, но весьма влиятельных центров культурной жизни первой половины XVII века. Салонная культура немало способствовала складыванию новых норм словесности и развитию вкуса к «изыщному», однако в то же время прециозный язык навлек на себя обвинения в «бессмысленности» и неестественности. Докладчик убедительно показал, как «удивительное» здесь превращается в дискурсивный принцип, механически навязывающий вещам определенную систему отношений. Искусственность, натянутость таких связей противопоставлялась непринужденному изяществу — ключевому атрибуту идеального придворного по версии Бальдассаре Кастильоне, чье сочинение в рассматриваемый период отнюдь не утратило своей актуальности. В свою очередь Кастильоне, по-видимому, развивал идею *negligentia diligens* («продуманной небрежности»), восходящую к трактату Цицерона «Оратор».

Античные корни риторических добродетелей, актуальных для французской культуры XVII века, вызвали вопрос Ричарда Шолара: можно ли сказать, что аббат де Бельгард осуществлял свои

женоненавистнические выпады с позиции «древнего»? Андрей Голубков в своем ответе признал, что женщины всегда оказываются в лагере «новых» — т. е., с точки зрения традиционных элит, выскочек и самозванцев, которых необходимо поставить на место. Однако, по его мнению, нападки на прециозный язык следует рассматривать не столько в контексте «спора о древних и новых», сколько как часть дискуссии о подлинно французском стиле, который часто описывался через оппозицию с итальянским. Хозяйки салонов, культивировавшие в своей речи эстетику «удивления», навлекали на себя обвинения в недостатке патриотизма, так как считались проводниками итальянских культурных влияний.

В докладе Анны Стоговой (ИВИ РАН/РГГУ) «Образы моды на французских гравюрах конца XVII века», напротив, речь пошла о дамах, стоящих выше всякой критики, — отчасти в силу своего благородного происхождения, отчасти же из-за специфических структур взгляда, диктуемого рассматриваемым типом изображений. Как показала докладчица, модность в этот период была неотъемлемой характеристикой аристократического образа жизни в глазах зрителей более низкого социального статуса, которые получили возможность узнавать о великосветских обыкновениях благодаря появлению модных гравюр и периодической печати, освещавшей жизнь двора. Такое понимание модного существенно отличается от позднейших определений, когда на первый план выходит идея новизны и осведомленность о последних тенденциях. В конце XVII века модность не рассматривалась как качество, которое можно приобрести или развить: благородная дама была модной по определению, независимо от того, что на ней надето, и сам процесс ее утреннего туалета представлял собой модную сцену. Модный господин, в свою очередь, мог быть даже духовным лицом: одна из гравюр, продемонстрированных Анной Стоговой, изображала аббата Антуана Арно де Помпонна, представителя видного яansenистского семейства. С другой стороны, персонажами модных гравюр могли стать отдельные люди неблагородного происхождения, достигшие успеха при дворе и потому интересные широкой публике — как, например, композитор Жан-Батист Люлли (выбившийся в люди сын флорентийского мельника).

Модные гравюры могли представлять конкретных лиц, собирательные образы знатного господина, дамы или девицы, а также



6. Неизвестный художник. Женщина сушит свои сети. 1550–1610
Офорт



7. Никола Боннар. Фелис, играющая с птицей. 1680-е
Офорт, раскрашенный от руки
Из серии *Recueil des modes de la cour de France*

аллегии стихий, частей света, времен года и т. д. При этом зачастую эти фигуры оказывались взаимозаменяемыми: так, докладчица показала варианты одного и того же изображения, подписанные, соответственно, «Аллегория Весны» и «Мария Казимира, королева польская». По наблюдению Анны Стоговой, модные гравюры, изображавшие известных людей, не обязательно предполагали портретное сходство: черты лица были не так важны для «опознавания» персонажа, как модное тело, соответствующее социальному рангу, поэтому поза, жест и взгляд модели играли ключевую роль. Значения модности были также закреплены за определенными способами времяпрепровождения, позволявшими продемонстрировать обладание дорогими, редкими вещами и включенность в жизнь при дворе: герои гравюр предстают перед зрителем в балетных костюмах и с масками, музицирующими, играющими в кегли, в шары и на бильярде, катающимися на качелях, дегустирующими ликеры и даже преклонившими колени для молитвы. Само разнообразие

предметов и занятий, изображавшихся на французских модных гравюрах конца XVII века, по мнению докладчицы, свидетельствует о нестабильности принципов репрезентации «модного», которые в это время находились в процессе становления и постоянно подвергались переосмыслению.

Социальные ситуации, в которых предстают перед зрителем персонажи модных гравюр, раскрывают еще один важный аспект моды — ее эротический потенциал. (Ил. 7) Сексуальная привлекательность женщин рассматривалась как прямое и естественное следствие их модного облика. При этом, также в отличие от позднейших репрезентаций, тот факт, что модная женщина являла собой эротизированное зрелище, отнюдь не означал ее пассивности — напротив, именно женщина в первую очередь выступает субъектом «галантных» сцен. Мужчине же, скорее, отводится роль статиста, зрителя, помещенного внутрь изображения с целью подчеркнуть впечатление, производимое дамой. Подобная фигура появляется на одном из трех продемонстрированных докладчицей вариантов гравюры, представляющей чувство осязания (*Le Toucher*). На всех трех изображена сидящая на изящной кушетке дама, за плечом которой расположился амур, касающийся ее груди. Однако на одной из гравюр дама полностью одета, а на двух других корсаж ее платья расстегнут и грудь обнажена. Кроме того, одно из этих «нескромных» изображений дополнено тем самым персонажем-наблюдателем, чья роль, как отметила в ходе дискуссии Мария Неклюдова, заключается в устранении двусмысленности сцены, которая иначе могла прочитываться как аллегория материнства, представляющая Венеру с Купидоном.

Участники дискуссии также обратили внимание на сопровождающие эти три гравюры короткие поэтические тексты, степень откровенности которых, примечательным образом, не коррелировала напрямую с вариациями изображения (строки наиболее «галантного» содержания были размещены на оттиске без мужского персонажа). Анна Стогова в этой связи заметила, что на французских модных гравюрах конца XVII века изображение совершенно самодостаточно, и текст не может конкурировать с ним за производство значений, неизменно оставаясь на вторых ролях. Непристойная подпись не мешала прочитывать гравюру в категориях моды, и такие оттиски (в отличие от откровенно порнографических картинок) могли раскрашивать вручную женщины.

Завершал секцию доклад Ксении Гусаровой (ИВГИ РГГУ/ШАГИ РАНХиГС) «Тени на экране: социальные различия и (раз)воплощенный зритель в конце XIX века», где рассматривалось включение наблюдателя в мизансцену, конструируемую текстом или изображением, и смыслы такого зрелища в контексте проблематики социального неравенства. Отправной точкой для размышления послужил очерк М. Горького 1896 года, в котором начинающий писатель изложил свои впечатления от новомодного развлечения — «кинематографа» братьев Люмьер. За время сеанса, включившего знаменитые ранние фильмы «Выход рабочих с фабрики», «Прибытие поезда» и «Политый поливальщик», на экране появлялись представители различных социальных групп, однако характеристика, которую дает этому зрелищу Горький — «серая, безмолвная, подавленная, несчастная, ограбленная кем-то жизнь» [3], — продолжает активно развивавшуюся в XIX веке традицию репрезентации бедности и отверженности.

Если в раннее Новое время, как показал доклад Анны Стоговой, значения зрелищности были закреплены за высоким социальным положением и богатством, к XIX столетию спектакль роскоши оказывается устроен более сложным образом, зачастую включая в себя фигуру другого. В литературе и публицистике, а также визуальных источниках этого времени (в первую очередь, в книжной и журнальной иллюстрации, позднее также в фотографии и раннем кинематографе) складывается своего рода топос социального контраста, когда блестящая в прямом и переносном смысле жизнь элит и противопоставляемый ей «мир теней» сосуществуют в рамках единой картины. (Ил. 8.) Важную роль в конструировании этого образа играло стекло, разграничивающее социальные миры и в то же время пронизываемое для взгляда с обеих сторон. Окно богатого дома или витрина дорогого магазина позволяли продемонстрировать богатство и бедность одновременно — спектакль роскоши и его замороженных зрителей, — выступая в этом смысле своего рода «экраном» для проекции представлений о различиях.

Как правило, такая картина подразумевала протест против социальной несправедливости, однако зрелище физических страданий и лишений само по себе представляется этически проблематичным. Подчеркнутая телесность зрителей внутри этой сцены — замерзающих, оборванных, грязных — контрастирует с характеристиками



8. Джон Тенниел. Леди с привидением, или «Призрак» в зеркале
 Литография из журнала *Punch*, or *The London Charivari*. 1863, July 4

взгляда, обращенного на них: будто бы лишено телесных и классовых параметров, претендующего на универсальность. На этом фоне текст Горького интересен среди прочего тем, что в нарочито шокирующем описании «Прибытия поезда»: «Кажется, что вот-вот он ринется во тьму, в которой вы сидите, и превратит вас в рваный мешок кожи, полный измятого мяса и раздробленных костей» [3], — автор переключает внимание с экранного «царства теней» на зрительский опыт, которому возвращается его телесное измерение. Зрение здесь перестает быть объективным, нейтральным и «невинным», представляя как активное, потенциально опасное действие, сопряженное с понятием об ответственности наблюдателя.

В последовавшей дискуссии Ричард Шолар отметил, что очерк Горького можно рассматривать как своего рода «каприз», исследование возможностей текста в сравнении с новыми визуальными технологиями. Преувеличенно драматичное описание прибытия поезда призвано продемонстрировать превосходство литературы над кинематографом, представляющим «жизнь, у которой отнято слово, с которой сорван живой убор красок» [3]. Предыдущие доклады показывали параллельное развитие сфер визуального и вербального, которые черпали вдохновение друг в друге, дополняли и интерпретировали друг друга, однако едва ли входили в непосредственное противостояние. Обе эти сферы служили ареной конкуренции «древних» и «новых» за право (пере)определять границы культуры — именно этот спор, обнаруживающий национальные, классовые и гендерные обертоны, занимал центральное место в проанализированном докладчиками материале. Случай Горького показывает, что к концу XIX века доминирование визуального (порой наблюдавшееся уже в XVII столетии, о чем свидетельствуют модные гравюры) могло восприниматься писателями как проблема и вызов, требовавший ответа. Примечательным образом, в этой новой ситуации «капризные» формы словесности начали использоваться для передачи морального содержания, которое в предшествующие столетия решительно им противопоставлялось.

Библиография

1. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003.
2. Les devises, de monsieur de Boissière. Avec un traité des reigles de la devise, par le mesme auther. Paris: Augustin Courbé, 1654.
3. Pacatus I. M. [М. Горький]. Беглые заметки // Нижегородский листок. 1896. 4 июля. С. 3.
4. Scholar R. *Émigrés: French Words That Turned English*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2020.
5. Williams R. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press, 1983.