

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РФ
ИНСТИТУТ ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК

ШАГИ

/STEPS

Т. 6. № 4 2020

Журнал Школы актуальных гуманитарных исследований

Основан в мае 2015 г.
Издается четыре раза в год



РАНХиГС
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Москва
2020

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ
ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

THE RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY
OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION
SCHOOL OF PUBLIC POLICY

SHAGI

/STEPS

Vol. 6. No. 4 2020

The Journal of the School of Advanced Studies in the Humanities

Established in May 2015

Issued quarterly



РАНХиГС

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Moscow
2020

ШАГИ

ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ
ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

ISSN 2412-9410

Шаги / Steps. Т. 6. № 4. 2020

Главный редактор

С. Ю. Неклюдов (д-р филол. наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия; куратор направления «Теоретическая фольклористика»)

Редакция

М. В. Ахметова (канд. филол. наук, зам. главного редактора), *М. И. Байдуке* (зав. редакцией), *Н. П. Гринцер* (д-р филол. наук, куратор направления «Античная культура»), *И. В. Ершова* (д-р филол. наук, куратор направления «Историко-литературные исследования»), *И. А. Женин* (канд. ист. наук, куратор направления «История»), *М. С. Неклюдова* (PhD, куратор направления «Культурология»), *Д. С. Николаев* (канд. филол. наук, координатор редакции), *Д. А. Худяков* (канд. филол. наук, куратор направления «Востоковедение. Сравнительно-историческое языкознание») (Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия)

Редакционная коллегия

Х. Баран (PhD, Университет Олбани, США), *Н. Б. Вахтин* (д-р филол. наук, Европейский университет в Санкт-Петербурге, Россия), *Л. М. Ермакова* (д-р филол. наук, Университет иностранных языков города Кобе, Япония), *А. Л. Зорин* (д-р филол. наук, Оксфордский университет, Великобритания; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия), *С. Э. Зуев* (канд. искусствоведения, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия), *С. А. Иванов* (д-р ист. наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия), *К. Келли* (PhD, Оксфордский университет, Великобритания), *А. А. Кибрик* (д-р филол. наук, Институт языкознания РАН, Россия), *М. А. Кронгауз* (д-р филол. наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия), *С. Ловелл* (PhD, Лондонский университет, Кингс Колледж, Великобритания), *В. А. Мау* (д-р эконом. наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия), *Ю. Л. Слэзкин* (PhD, Калифорнийский университет в Беркли, США), *В. Ф. Спиридонов* (д-р психол. наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия), *Т. В. Черниговская* (д-р филол. наук, д-р биол. наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия), *А. Шёнле* (PhD, Бристольский университет, Великобритания)

Куратор номера: *М. С. Неклюдова*

Научный редактор: *М. В. Ахметова*

Редактор английского текста: *Х. Баран*

Веб-сайт: <http://shagi.ranepa.ru/steps>

Адрес редакции: Россия, 119571, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 82, корп. 9, ауд. 2405

Тел.: +7 (499) 956-96-47

Корректор: *Н. В. Сайкина*

Верстка, дизайн: *В. Ф. Лурье*

E-mail: shagisteps-ion@ranepa.ru

Журнал включен в следующие базы данных и электронные библиотечные системы: Scopus, Научная электронная библиотека (Elibrary.ru), РИНЦ, Ulrich's Periodicals Directory, Cyberleninka, ЭБС «Лань».

Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования и экспертного отбора.

© Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации

© Авторы

ISSN 2412-9410

Shagi/Steps. Vol. 6. No. 4. 2020

Editor-in-Chief

Sergei Yu. Nekliudov (Dr. Sci. (Philology), Responsible for Theoretical Folklore Studies Section; Russian State University for the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia)

Editorial Team

Maria V. Akhmetova (Cand. Sci. (Philology), Deputy Editor-in-Chief), *Marina I. Baiduzh* (Editorial Staff Manager), *Irina V. Ershova* (Dr. Sci. (Philology), Responsible for Historical-Literary Section), *Nikolai P. Grintser* (Dr. Sci. (Philology), Responsible for Classical Studies Section), *Dmitry A. Khudiakov* (Cand. Sci. (Philology), Responsible for Oriental Studies and Comparative Linguistic Section), *Maria S. Neklyudova* (PhD, Responsible for Cultural Studies Section), *Dmitry S. Nikolaev* (Cand. Sci. (Philology), Editorial Coordinator), *Ilya A. Zhenin* (Cand. Sci. (History), Responsible for Historical Section)
(The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia)

Editorial Board

Henryk Baran (PhD, University at Albany, State University of New York, USA), *Tatiana V. Chernigovskaya* (Dr. Sci. (Philology, Biology), Saint Petersburg State University, Russia), *Liudmila M. Ermakova* (Dr. Sci. (Philology), Kobe City University of Foreign Studies, Japan), *Sergei A. Ivanov* (Dr. Sci. (History), National Research University Higher School of Economy, Russia), *Catriona Kelly* (PhD, University of Oxford, Great Britain), *Andrei A. Kibrik* (Dr. Sci. (Philology), The Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences, Russia), *Maxim A. Krongauz* (Dr. Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economy, Russia), *Stephen Lovell* (PhD, University of London, King's College, Great Britain), *Vladimir A. Mau* (Dr. Sci. (Economy), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia), *Andreas Schönle* (PhD, University of Bristol, Great Britain), *Yuri Slezkine* (PhD, The University of California, Berkeley, USA), *Vladimir F. Spiridonov* (Dr. Sci. (Psychology), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia), *Nikolai B. Vakhtin* (Dr. Sci. (Philology), European University at St. Petersburg, Russia), *Andrei L. Zorin* (Dr. Sci. (Philology), University of Oxford, Great Britain; The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia), *Sergei E. Zuev* (Cand. Sci. (Art History), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia)

Responsible for the issue: *Maria S. Neklyudova*

Academic Editor: *Maria V. Akhmetova*

Copy Editor: *Natalia V. Saikina*

English Language Editor: *Henryk Baran*

Layout Editor, Designer: *Vadim F. Lurie*

Website: <http://shagi.ranepa.ru/steps>

E-mail: shagisteps-ion@ranepa.ru

Postal address: Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82, корпус 9, room 2405

Tel.: +7 (499) 956-96-47

The journal is indexed in Scopus, Russian Science Citation Index, Elibrary.ru, Ulrich's Periodicals Directory, Cyberleninka, E.lanbook.com.

All articles published in the journal have been peer-reviewed.

© The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration

© Authors

СОДЕРЖАНИЕ

Представляя необычное:
коллизии и иллюзии культурного воображения

От редакции 7

СТАТЬИ

В столкновении с иерархиями

- С. М. Волошина. III Отделение как институт проведения границ между «обычным» и «странным»: «странные» дела писателя В. В. Крестовского 9
- М. А. Чукчеева. Трансформация концепции «ut pictura roesis» и новая формула презентации истории в русском искусстве: дискуссия об академической иерархии жанров в отечественной прессе в 1860-е годы 28
- Г. С. Зеленина. «Это — извращение, это ненормально»: рационализация эстетического шока в Манеже 1 декабря 1962 г. 52

Между рациональным и иррациональным

- И. И. Лисович. Репрезентации магии, магов и познания «тайн природы» в европейской культуре раннего Нового времени 71
- О. Б. Христофорова. *Гнетке* — сонный паралич? Необычное между фольклористическими и медицинскими классификациями 101
- С. М. Бардина. Риторические стратегии нормализации в рассказах о сновидениях 126

Машина образов

- А. В. Володина. Наивные копии шедевров искусства: к проблеме восприятия «наивного» знака 141
- А. В. Тарасова. Роковой Грузовик как орудие судьбы: о некоторых характерных чертах построения сюжета южнокорейского телесериала 151
- К. О. Гусарова. Адский поезд и культура домов терпимости: что увидел Горький в кино 170
- С. Н. Зенкин. Как украсть образ: поэтика одного сюжета в литературе и кино 194

Капризы раннего Нового времени

- Р. СКОЛАР. Слова-«мигранты» в эпоху Нового времени: казус «каприза». *Пер. с англ.* М.-В. В. МОРРИС, М. С. НЕКЛЮДОВОЙ 216
- L. D. SNISTOVA. Giovanni Battista Bracelli's *Bizzarie di varie figure*: Metaphor and capriccio 230
- M. S. NEKLYUDOVA. Cardinal de Richelieu's discovery of purple: Political and emblematic antecedents of a topos 245
- А. В. Стогова. Неопределяемая мода: конструирование модного образа жизни во французской гравюре конца XVII в. 276

РЕЦЕНЗИИ

- Е. Г. Лапина-КРАТАСЮК. Осень трансмедиа 306

CONTENTS

Representing the unusual:
Collisions and illusions of the cultural imagination

Editorial note..... 7

ARTICLES

Colliding hierarchies

- S. M. VOLOSHINA. The Third Section as an institution for drawing boundaries between the “ordinary” and the “strange”: The “strange” files on the writer V. V. Krestovsky..... 9
- M. A. CHUKCHEEVA. Transformation of the concept of *ut pictura poesis* and the new formula of presenting history in Russian art: Discussion concerning the academic hierarchy of genres in the Russian press in the 1860s..... 28
- G. S. ZELENINA. “This is perverted, this is not normal”: Rationalizing aesthetic shock in the Manezh on December 1, 1962..... 52

Between the rational and the irrational

- I. I. LISOVICH. Representations of magic, magicians, and knowledge of the “secrets of nature” in European culture of the early Modern period 71
- O. B. KHRISTOFOROVA. Is *gnetke* a sleep paralysis? The unusual between folkloristic and medical classifications 101
- S. M. BARDINA. Rhetorical strategies of normalization in dream narratives 126

A machine of images

- A. V. VOLODINA. Naive copies of artistic masterpieces: On the problem of perception of a “naive” sign 141
- A. V. TARASOVA. The Truck of Doom as an instrument of fate: Characteristic features of plot construction in South Korean TV series 151
- K. O. GUSAROVA. A train from hell and the culture of brothels: What Gorky saw at the cinema..... 170
- S. ZENKIN. How to steal an image: Poetics of a plot in literature and cinema..... 194

Caprices of the early Modern period

- R. SCHOLAR. An early modern keyword in migration: The case of *caprice*.
Trans. from English by M.-V. V. MORRIS, M. S. NEKLYUDOVA..... 216
- L. D. CHISTOVA. Giovanni Battista Bracelli’s *Bizzarie di varie figure*:
Metaphor and capriccio 230
- M. S. NEKLYUDOVA. Cardinal de Richelieu’s discovery of purple:
Political and emblematic antecedents of a topos..... 245
- A. V. STOGOVA. The undefined fashion: Constructing a fashionable way of life in late 17th century French engraving 276

BOOK REVIEWS

- E. G. LAPINA-KRATASYUK. The autumn of transmedia..... 306

ОТ РЕДАКЦИИ

За последние десятилетия гуманитарные науки разработали действенный методологический инструментарий для изучения повседневной культуры, бытовых представлений, рутинных привычек и поведения человеческих сообществ. Такое внимание к тривиальному имело и собственно научный смысл (возможность использовать количественный анализ данных и т. д.), и безусловную философскую подоплеку: в условиях тоталитарных режимов, идеологически постулировавших собственную уникальность («я другой такой страны не знаю»), это был один из способов интеллектуального сопротивления. Но антропологизация и демократизация наук о человеке привела к тому, что все необычное стало провоцировать исследовательское недоверие, а потому либо деконструироваться вплоть до обнажения его глубинной ординарности, либо отодвигаться в область культурной мифологии.

Что произойдет, если попробовать перенастроить исследовательскую оптику и с учетом современных методов анализа взглянуть на то, что выбивается из общего — бытового, культурного, интеллектуального — контекста? Прежде всего, столкновение с непривычным, странным, внесистемным отчетливо выявляет горизонт социокультурных ожиданий, свойственный разным общественным группам и институтам. Так, наблюдения агентов III Отделения за петербургскими литераторами, о которых пишет **С. М. Волошина**, фиксируют признаки чуждости (скажем, коллективные посещения могил Белинского или Добролюбова), становящиеся политическим фактором в силу их несовпадения с устоявшимися нормами. Аналогичным образом, как показывает **Г. С. Зеленина**, реакция Н. С. Хрущева на авангардистскую выставку в Манеже из эстетической плоскости перемещается в этическую («извращенцы») и в конечном счете в этническую (подозрение в «нерусскости»), тем самым задавая систему координат «правильного» и «неправильного» искусства. Последнюю проблему — на более раннем, но не менее идеологически окрашенном материале — рассматривает **М. А. Чукчеева**, обращаясь к спорам 1860-х годов о специфике исторической и жанровой живописи.

Необычное также может служить точкой соприкосновения между реальностью и сферой потустороннего или свидетельствовать о своего рода эпистемологическом сломе. Как можно видеть в статье **О. Б. Христофоровой**, в зависимости от точки зрения и языка описания одни и те же симптомы (ощущение тяжести во сне, невозможности пошевелиться) могут истолковываться как вмешательство сверхъестественных сил («домовой душит») и как медицинская патология. В обоих случаях мы имеем дело с выходом за пределы нормальности, что требует обращения к разнообразным этиологиям, каждая из которых обладает собственной логикой. В сущности, это механизм «нормализации», имеющий и исторические (см. обзор **И. И. Лисович** о «тайнах природы»), и психологические (см. работу **С. М. Бардиной** о риторике рассказов о сновидениях) обоснования.

Однако, может быть, самой яркой чертой необычного является его визуальный характер: в большинстве случаев это то, что бросается в глаза, чего нельзя не заметить, идет ли речь о наивных копиях знаменитых картин

(о чем пишет **А. В. Володина**) или о барочных каприччио Брачелли, которые анализирует **Л. Д. Чистова**. К близкой категории можно отнести феномен «невиданного», а потому не имеющего устоявшегося языка описания. Как показывает **К. О. Гусарова**, когда молодой Максим Горький впервые попадает в кино, он формулирует свои впечатления, переосмысляя избитую метафору «мира теней». У него она обретает не только метафизический, но и социальный смысл: бедность «невидима» для общества. Напротив, в серии гравюр XVII в., находящихся в фокусе внимания **А. В. Стоговой**, зрителю преподается искусство быть на виду и «модным», что подразумевает не столько шитье нового наряда, сколько овладение постоянно усложняющейся системой аксессуаров, жестов, поз и т. д. — и, конечно, специфические речевые практики, включая употребление модных словечек. Об одном из таких слов, вошедшем в английский язык в XVII в., пишет в своей статье **Р. Сколап**.

Наконец, необычное является результатом осознанной де- и реконтекстуализации, примером чему — подчеркнуто штампованное использование одного и того же приема, появления «рокового» белого грузовика в южнокорейских сериалах (см. статью **А. В. Тарасовой**) — или перетасовка эмблематических мотивов (см. работу **М. С. Неклюдовой** о девизах кардинала де Ришелье). Как показывает **С. Н. Зенкин**, такое перемещение образа, и одновременно его штамповка, может становиться самостоятельным сюжетом (похищение ценного артефакта из музея), предметом игры между персонажами, автором и зрителями.

В основу этой подборки легли материалы двух симпозиумов, организованных Школой актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС. Хотя их темы пересекались лишь отчасти, при составлении номера стало очевидно, что нет смысла отделять статьи, написанные по следам докладов, сделанных на международной конференции «Представляя необычное: когнитивный диссонанс, разрыв шаблона и прочие фантастические твари» (совместное мероприятие ШАГИ РАНХиГС, НИУ ВШЭ и МВШСЭН, которое прошло 19–21 сентября 2019 г.), от тех, что были представлены на международном коллоквиуме «Figures of Speech and Visual Figurations in Early Modern Culture: Transpositions and Permutations» («Фигуры речи и аллегорические фигуры в культуре (раннего) Нового времени: переложения и вариации»), который состоялся 24 февраля 2020 г., поскольку центральной для них всех стала проблема визуального и вербального восприятия необычного.

С. М. Волошина

ORCID: 0000-0002-0635-3574

✉ s.m.voloshina@gmail.com

*Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)*

III ОТДЕЛЕНИЕ КАК ИНСТИТУТ ПРОВЕДЕНИЯ ГРАНИЦ МЕЖДУ «ОБЫЧНЫМ» И «СТРАННЫМ»: «СТРАННЫЕ» ДЕЛА ПИСАТЕЛЯ В. В. КРЕСТОВСКОГО

Аннотация. Некоторые из официальных функций III Отделения были артикулированы так общо и абстрактно, что расширяли сферу полномочий этого института вплоть до наблюдения за всем происходящим в Российской империи. III Отделение было задумано Николаем I как учреждение, действующее принципиально вне существующего в Российской империи законодательства и подчиненное напрямую императору. Таким образом, критерии для принятия III Отделением решений находились часто не в объективных законах или уставах, а в субъективном понимании этического его служащими. III Отделение представляет для исследователя особый интерес как уникальный институт, в компетенцию которого входила локализация границы обычного, трактуемого как приемлемое, «благонамеренное», и необычного, а потому подозрительного и потенциально опасного для государства. В статье рассматривается несколько дел III Отделения (впервые введенных в научный оборот) о наблюдении за писателем В. В. Крестовским. «Дела» о Крестовском как представителе сообщества литераторов, в оптике власти — традиционных носителей «странного», — могут быть интересным объектом для рассмотрения упомянутого механизма действия тайной полиции.

Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Ключевые слова: история России XIX в., история цензуры, III Отделение, Третье отделение, В. В. Крестовский, «Отечественные записки»

Для цитирования: Волошина С. М. III Отделение как институт проведения границ между «обычным» и «странным»: «странные» дела писателя В. В. Крестовского // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 9–27. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-9-27.

*Статья поступила в редакцию 17 февраля 2020 г.
Принято к печати 17 апреля 2020 г.*

S. M. Voloshina

ORCID: 0000-0002-0635-3574

✉ s.m.voloshina@gmail.com

*The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*

THE THIRD SECTION AS AN INSTITUTION FOR DRAWING BOUNDARIES BETWEEN THE “ORDINARY” AND THE “STRANGE”: THE “STRANGE” FILES ON THE WRITER V. V. KRESTOVSKY

Abstract. Several functions of the Third Section were articulated in such a vague and abstract way that they actually extended the scope of authority and influence of this institution to the point of observing literally all incidents and occurrences countrywide. Nicholas I conceived the Third Section as an institution that would operate outside of and without regard for the existing legislation of the Russian Empire and would report directly to the Emperor. Thus, the criteria for decision-making by the Third Section often were based not on objective laws or statutes, but on the subjective understanding of the ethical by its staff. The Third Section can be of particular interest to a researcher if viewed as a unique institution the competence of which included localizing the borderline between the ordinary, interpreted as the acceptable, “well-intentioned”, and the unusual, and therefore suspicious and potentially dangerous for the state. The article deals with several files of the Third Section (introduced here into scientific circulation for the first time) on surveillance of the writer V. V. Krestovsky. Krestovsky was regarded as an agent of the “writers’ league”, traditionally perceived by the authorities as an embodiment of “the strange”, thus making his case an interesting object for analyzing the secret police machinery.

The article was written on the basis of the RANEPА state assignment research programme.

Keywords: history of 19th century Russia, history of censorship, the Third Section, V. V. Krestovsky, *Notes of the Fatherland*

To cite this article: Voloshina, S. M. (2020). The Third Section as an institution for drawing boundaries between the “ordinary” and the “strange”: The “strange” files on the writer V. V. Krestovsky. *Shagi / Steps*, 6(4), 9–27. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-9-27.

Received February 17, 2020

Accepted April 17, 2020

Среди множества разнообразных функций и целей, закрепленных за III Отделением С. Е. И. В. канцелярии. (1826–1880) при его создании, часть имела ясно и локально сформулированную сферу действия. Однако некоторые его функции были артикулированы так общо и неконкретно, что давали возможность их предельно широкого толкования.

«Круг обязанностей III Отделения был, как известно, весьма обширен», — справедливо отмечают авторы предисловия к сборнику отчетов III Отделения, упоминая среди прочего и сбор сведений «о всех без исключения происшествиях», и наблюдение «за мнением общим и духом народным» [Сидорова, Щербакова 2006: 6]. Вполне возможно, что подобная неясная формулировка была намечена администрацией программно, с целью обеспечить это отделение Собственной канцелярии неограниченными полномочиями следить за всеми сферами жизни императорских подданных и вмешиваться в них.

Из четырех экспедиций, изначально составлявших III Отделение, вторая следила за деятельностью религиозных конфессий и сект и занималась особо серьезными политическими преступлениями; заведовала «политическими» тюрьмами (Алексеевским равелином, Петропавловской крепостью и т. д.); собирала сведения о деятельности различных обществ и организаций (культурных, просветительских, экономических, страховых), об изобретениях; разбирала жалобы, доносы и прошения «на Высочайшее Имя»; рассматривала дела о фальшивых деньгах и документах; занималась комплектованием штатов отделения, а также надзирала за ведением гражданских дел (о разделе земель и имущества, нравственности и пр.).

Третья экспедиция (с 1826 по 1866 г.) занималась контрразведкой, «всеми постановлениями и распоряжениями об иностранцах, в России проживающих, в пределы государства прибывающих и из одного выезжающих».

Четвертая собирала и систематизировала сведения о чрезвычайных происшествиях в империи (пожарах, эпидемиях, грабежах, убийствах); занималась крестьянскими вопросами, донесениями из действующей армии во время военных действий; боролась с контрабандой и злоупотреблениями администрации на местах.

Позже, в 1842 г., была создана специальная экспедиция, наблюдавшая за цензурой.

Что касается первой экспедиции, как раз ее функции были определены гораздо шире — и разнообразнее. Она вела наблюдение за общественным мнением («мнением общим и духом народным»), деятелями культуры, литературы, науки. Помимо этого, экспедиция занималась организацией политического сыска и следствия, осуществлением репрессивных мер (заключением в крепость, ссылкой на поселение, высылкой под надзор полиции), сбором сведений о злоупотреблениях высших и местных государственных чиновников, ходе дворянских выборов, рекрутских наборов и т. д. [Мироненко, Фриз 1994].

При этом, однако, ни определения «происшествий», позволившего бы провести грань между обычным и экстраординарным, ни тем более нормального состояния «духа народного», на фоне которого были бы заметны какие-либо его девиации, нормативные документы в III Отделении не давали.

Этот недостаток объективно прописанных норм, уставов и регламентаций привел к неизбежному, но не совсем очевидному следствию: при выполнении своих должностных обязанностей служащие III Отделения часто опирались на собственные, субъективные этические воззрения, образование и жизненный опыт, самостоятельно, *ad hoc* проводя границу между приемлемым, благонадежным, и тем, что можно было назвать «происшествием», чем-то странным, а значит, подозрительным. Это странное, выбивающееся из привычной рутины, становилось объектом пристального наблюдения и предметом отчетов, записок и докладов агентов.

Стоит отметить, что расширяющийся до безграничности круг действия III Отделения привел к тому, что определение его общих целей и функций частично заменили мифы. Хорошо известен, широко цитировался и пересказывался современниками и потомками апокриф о белом платке, якобы выданном Николаем I первому начальнику ведомства графу Бенкендорфу — чтоб тот утирал слезы несправедливо обиженных (см., например: [Инструкция 1889: 398]). Этот ответ самодержца последовал на просьбу «писанного приказа, как ему действовать», т. е. вместо инструкции был явлен символ, относящийся к области эмоций (слезы) и субъективной этике, личной добродетели (белый цвет и чистота). Таким образом, наряду с ясно определенными функциями III Отделения существовала обширная «серая область», не подлежавшая четкой регламентации и во многом относившаяся к области личных, этико-эмоциональных воззрений его работников.

Сугубо личный, «штучный» характер работы III Отделения и его отношения к «пастве» определялся и весьма немногочисленным его составом (20 человек при создании учреждения и 58 при его упразднении [Сидорова 1995: 9]) и постоянством: служащие там обычно не меняли место работы.

Помимо III Отделения, частью высшей полиции был и Корпус жандармов — «воинское соединение с правами армии, деятельность которого регламентировалась “Положением о Корпусе жандармов”» [Сидорова, Щербаква 2006: 7].

Стоит отметить также весьма показательное разделение должностных инструкций: «Положение о корпусе жандармов» (действующее с 1 июля 1836 г.), помимо (относительно) точного регламента его организации и структуры, включало перечень обязанностей нижних жандармских чинов (например, сопровождать «необыкновенных» арестантов, «усмирять буйства», смотреть за порядком во время массовых скоплений народа и т. п.). Однако при этом высшие чины — губернские штаб-офицеры — в своей деятельности должны были ориентироваться на «особые инструкции шефа жандармов», «не ограничиваясь по существу никакими законодательными нормами, так как ни их конкретные права, ни взаимоотношения с местным начальством не были точно оговорены вплоть до введения “Правил о порядке действия чинов Корпуса жандармов” 1871 г.» [Там же: 7].

Вероятно, эта вне- (или над)законная сфера деятельности III Отделения была не столько упущением или результатом небрежения деспотической власти, самодержавно не обеспокоенной четким регламентом и рамками полномочий, делегированных отделению своей собственной канцелярии, сколько программной попыткой вмешательства в неэффективно функционирующее законодательство.

Обилие законов, их запутанность и оттого частая затрудненность легитимного пути «к истине» во второй трети XIX в. стала так очевидна, что вошла в проблематику художественных произведений. Серапион Мардарьич Градобоев, городничий из пьесы А. Н. Островского «Горячее сердце» (1868), угрожает судить «по законам» («Вон сколько законов! Это у меня только, а сколько их еще в других местах!.. И законы всё строгие; в одной книге строги, а в другой еще строже, а в последней уж самые строгие»), чем вызывает ужас у горожан [Островский 1974: 116–117]. Любопытно, что горожане в упомянутой комедии просят, чтоб их судили не по законам, а «по душе»; именно к этому и были призваны служащие III Отделения. «Учреждение это было вызвано самыми благими намерениями: при чрезвычайном обилии, несогласности и взаимном противоречии законов (...) необходимо было дать народу возможности скорого решения дел», — писал комментатор к инструкции Бенкендорфа жандармам [Инструкция 1889: 396–397].

Таким образом, III Отделение выступало, наряду с большим числом прочих обязанностей, и как уникальный институт, который, полагаясь во многом на субъективное мнение своих агентов, локализовал границы приемлемого, «благонамеренного», т. е. обычного, — и экстраординарного, а потому подозрительного и выходящего за рамки дозволенного.

Количество дел в архивах III Отделения, относящихся к предметам не запрещенным, но «странным», весьма обширно, поэтому целесообразно сфокусироваться на одной из их «подрубрик», а именно наблюдений за литераторами. Рассматриваемые ниже дела не касаются каких-либо противоправных или явно «революционных» действий литераторов; агенты, ведя наблюдение, записывали лишь те поступки, что казались им «экстраординарными». Необходимо отметить, что большинство дел о «странном» хранится не в архивах экспедиций, а в особом секретном архиве, что свидетельствует об их важности в глазах администрации тайной полиции.

С самого начала деятельности III Отделения наиболее важные документы, полученные из разных подразделений, не сдавались в общий архив, а хранились особо, у главного начальника или управляющего III Отделением. Вместе с документами личного архива этих последних они составили секретный архив III Отделения С. Е. И. В. канцелярии. Поскольку степень важности документов вновь определялась не регламентацией, а ситуативными ощущениями администрации, характер этих документов очень разнообразен: письма, донесения, доклады (в том числе агентурные), отчеты, служебная переписка, рукописи, журнальные статьи, литературные произведения и выписки из перлюстрированных писем.

Трудно сказать, казались ли действия литераторов агентам действительно необычными или же даже конвенциональным их действиям приписывались необычные мотивы, не согласующиеся с традиционными интенциями «благонамеренных» граждан.

Несколько дел начала 1870-х годов связаны с посещением литераторами определенных могил на кладбище. Так, в деле под названием «Агентурные донесения о наблюдении за “Волковским кладбищем”», о похоронах писателя Решетникова и о систематическом посещении Благосветловым Г. Е., Стефановским, Спешневым и др. могил Белинского В. Г., Добролюбова Н. А.,

Писарева Д. И.» агент N 16 апреля 1871 г. сообщал следующее (особенности орфографии и пунктуация в этом и последующих донесениях сохранены):

Посещая очень часто Волково кладбище, — замечено мною, что там на могилах: Белинского, Добролюбова, Писарева и Решетникова бывает много посетителей, — в числе коих замечаются: Благовосветлов, Стефановский, Спешнев, Майков и большею частью личности имеющие претензию на нигилизм [Агентурные донесения 1871: Л. 4].

Вероятно, об обыкновении наблюдать за определенными могилами литераторы знали, поэтому большую часть приходящих на похороны их коллег составляли, кажется, агенты III Отделения. Тот же N 13 марта 1871 г. записал:

На похоронах Решетникова ничего не было, — народу было очень мало. Студенты и несколько человек фельетонистов. Из старых литераторов никого не было; речей никаких не произнесли. Похоронен рядом с могилами Добролюбова, Писарева и Белинского [Там же: Л. 1].

Следующая записка о тех же похоронах, помеченная 16 марта 1871 г., подтверждает: литераторы знали о слежке за всеми их действиями. (Интересно, что отчет написан другим почерком и подписан инициалами Д. Е.: о посещениях могил на Волковом кладбище докладывали одновременно несколько агентов.)

На похоронах Решетникова на Волковом кладбище при опускании в могилу, хотели говорить речь, но были кем-то предупреждены. Когда расходились то можно было слышать что все провожавшее общество очень недовольно тем что следят за ними, и, что каждый боялся чтобы по примеру того лица говорившего речь на могиле Писарева которой по словам провожавших выслан административным порядком в Вологодскую губернию. Вообще был ропот на правительство за плохую поддержку ученых-литераторов [Там же: Л. 3].

Сохранилась и запись об этих же похоронах третьего агента (подписавшегося «А. К.»), ценного, вероятно, тем, что он знал в лицо провожавших литератора Решетникова в последний путь. В записке от 13 марта он сообщает фамилии виденных им студентов Медицинской академии и что

...тело покойного несено было из квартиры его, вплоть до Волкова кладбища, на руках, обедня была заказная в Церкви Спаса, погребен был в 6 разряде при опускании тела в землю, речей никаких не было сказано, поминок тоже не укаго назначено после погребения все тотчас же разъехались подомам [Там же: Л. 9].

В следующем по хронологии деле агент подробно, на трех листах, рассказывает о посещении студентами могил Добролюбова, Белинского, Писарева и Решетникова. Эта записка может дать довольно рельефное

представление о методах работы и приемах наблюдения агентов и достойна цитирования полностью.

24 ноября агент (точнее, агенты: в конце записки стоят несколько инициалов-подписей) сообщал:

Съезжаты на могилу Добролюбова, Белинского, Писарева и Решетникова начали в 1-м часу пополудни; первыми приехали Студенты Медицинской академии в числе 15 человек, которые, при входе на кладбище, встретили Суб-инспектора Соколова и переговорив с ним возвратились обратно.

Вслед затем прибыли Студенты Университета технологического Института и несколько человек Медицинской академии — всего около 60-ти человек. Собравшись, они позвали священника, который по их требованию отслужил Литию на могиле Добролюбова.

Отслужив Литию, священник тотчас ушел, собравшиеся же остались у могил, но заметив, что за ними наблюдают много неизвестных им лиц, в числе которых были два субинспектора и Сторож Технологического Института, Надзиратель Университета и кроме них два окологочных Надзирателя (они были в форме) и Пристав с Помощником, — они удалились в совершенно уединенное место и держали себя таким образом, что не только смешаться с ними, но даже подойти близко к ним не было никакой возможности; когда же один из нас решился подойти близко к этой группе, то наблюдающие за ними субинспекторы и другие, окружив, провожали его так, что собравшаяся у могилы группа обратила на него особенное внимание. Вообще демонстраций никаких не было, но видно было, что один из них намерен был произнести речь, чему помешали субинтерны, находившиеся у них постоянно на виду. Разъехались все в два часа. Повидимому, было четыре агента сысской полиции. Из известных Литераторов никого не было, в числе же собравшейся компании была одна нигилистка [Агентурная записка 1871: Л. 1–3].

Очевидно, целью наблюдения агентов были не студенты, а литераторы, по какой-то причине (вероятно, как раз из-за опасения встречи с агентами и прочими профессиональными наблюдателями) на кладбище в годовщину смерти Добролюбова (а наблюдение велось, скорее всего, 17 февраля) не явившиеся. Также стоит отметить, что в поведении студентов не было ничего «революционного»; более того, одной из целей их прихода на кладбище было присутствие на церковной службе. Однако III Отделение отнесло их поведение к категории подозрительных и сочло достойным письменной фиксации и хранения в секретном архиве.

Помимо цитированных выше, немало дел секретного архива III Отделения имеют отношение к литераторам и журналистам. Среди них, например, «Агентурная записка об образе жизни переводчика и корректора Красноперова И. И. 2 июня 1872 г.», «Агентурные записки о наблюдении за газетой “С.-Петербургские ведомости”» и множество других.

Причин такого сугубого внимания III Отделения к литераторам и публицистам можно назвать (хотя бы в качестве гипотезы) несколько, и далеко не все они относятся к области рационального: так, прямую связь

между написанием текстов, их публикациями в периодике и усилением революционных настроений среди читателей установить сложно. В оптике администрации, в том числе тайной полиции, литераторы и журналисты в принципе, по сути своей относились к лицам, жившим и действовавшим вне рамок обыденного. Таким образом, поиск черт необычного, отличающегося от обыденных практик, был для III Отделения действием на опережение, своеобразным методом вычисления и предотвращения неблагонадежной, а в перспективе — и антиправительственной активности. Что же касается наблюдения за кладбищами и посетителями могил, возможно, к рассматриваемому в статье времени оно стало традиционной, привычной агентурной практикой еще со смерти А. С. Пушкина.

Здесь же стоит упомянуть о нескольких аспектах, связанных с литературой и журналистикой среды — второй половины XIX в. и с пристальным вниманием III Отделения к ним. Отчасти это настороженное внимание было данью неизжитому романтическому представлению о писателе (поэте) как носителе собственной этической системы, принципиально не подчиняющемся общепринятым законам. К тому же в России писатель традиционно был центром внимания, не просто «художником и мастером слова», не просто «создателем смыслов», но фигурой почти пророческой или по крайней мере представляющей поведенческую модель. Следовательно, поведение писателя (или журналиста) могло считываться как потенциальный заразительный пример для читателей.

«Сканирование» III Отделением литераторов в равной (если не в большей) мере распространялось и на редакторов периодических изданий. Как известно, в середине — второй половине XIX в. абсолютное большинство литературных произведений впервые появлялось в периодике, прежде всего в литературных, так называемых толстых журналах, и связь литератора и редактора-издателя была весьма тесной. Кроме того, журналистика в рассматриваемый период уже привычно относилась к сферам, имевшим значительное влияние, и, несмотря на наличие множества цензурных запретов, полностью властными структурами не регламентировалась. Формально произведения могли соответствовать всем пунктам цензурного устава, однако косвенно, намеками, эвфемизмами и всевозможными средствами эзопова языка транслировать нечто иное, запретное (по крайней мере, именно таково было мнение цензурных и надзорных ведомств). Отсюда также возникало внимание ко всему необычному и не совсем ясному, хотя и прямо не запрещенному, в текстах писателей. Возможно, такой административный подход инерционно практиковался со времен предшествовавшего николаевского правления, когда внимание цензоров привлекали все «туманные» и непонятные им места, найденные в текстах [Лемке 1904: 234].

Одним из известных литераторов, ставшим фигурантом нескольких дел III Отделения, стал писатель Всеволод Владимирович Крестовский (1839–1895), наиболее известный широкому читателю как автор романа «Петербургские трущобы». С Крестовским было связано немало слухов, сплетен, скандалов и действительно странных событий — так что интерес к его образу жизни со стороны III Отделения не был беспочвен. Порой его поведение выглядело как намеренно выстраиваемая модель

романтического героя, сознательно дистанцировавшегося от привычек и образа жизни «толпы». Он мог бросить литературное творчество и уйти в армию, несколько раз участвовал в дуэлях (или по крайней мере инициировал их), ради сбора материалов для романа переодевался в лохмотья и вполне достоверно играл роль бродяги в самых опасных притонах Петербурга; даже бракоразводный процесс его сопровождался громким скандалом. Современники вспоминают и совсем экстравагантные вещи. Типичная история о Крестовском выглядит примерно следующим образом. Во время сотрудничества в газете «Петербургский листок», основанной в 1864 г. А. С. Афанасьевым-Чужбинским — литератором, этнографом, редактором и запойным картежником, — Крестовский некоторое время не получал гонорар и однажды, во время очередного карточного «запоя» редактора, принес ему «кусоч толстой веревки».

— Сейчас, — сказал он шопотом, — в Измайловском полку повесился солдат. Я немедленно отрезал кусок от веревки, на которой он висел, взял извозчика и поспешил к вам, чтобы застать вас, пока вы не ушли в клуб. Вот вам талисман для игрока... Видите, как я люблю вас.

Суеверный, как все игроки, Чужбинский верил, что веревка повешенного приносит счастье в игре, и потому несказанно обрадовался подарку Крестовского.

— Если я сегодня выиграю, — сказал Чужбинский, — я уплачу вам гонорар за прошлую неделю.

Крестовский пошел с ним в коммерческий (купеческий) клуб и был свидетелем счастья, которое, по странной случайности, вдруг улыбнулось Чужбинскому. Мало того, он еще дня три подряд был в выигрыше [Быков 1930: 25].

Позже Крестовский выкрал подарок и мистифицировал доверчивого патрона-картежника.

Надо отметить, что подобных скандальных, конфликтных и забавных историй было немало, но большая их часть III Отделению ни странными, ни опасными не казалась и осталась только в воспоминаниях современников.

Станным тайной полиции казалось другое.

Крестовский рано начал литературную карьеру и поначалу был поэтом и писателем вполне радикальных взглядов, по крайней мере его обличительная гражданская лирика сблизилась с журналом «Искра». По словам одного из современников, он «был либерал при начале своего писательства, и даже либерал очень красный» [Окрейц 1907: 414]. «Красный либерал» писал в то же время и эротические стихотворения, за что получил прозвище «нового Баркова», и изящную лирику «в духе Фета». Публиковался он одновременно в изданиях принципиально разного направления: от «Русского слова» до умеренно-либерального «Русского мира» и легкомысленно-развлекательного «Модного магазина». Возможно, замечания его знакомых современников об удивительном легкомыслии и переимчивости Крестовского были обоснованны.

Уже к 1863 г. взгляды «красного либерала» резко «поправились»: в скандале между «консерваторами» в лице А. Ф. Писемского и радикалами из «Искры»

Крестовский взял сторону Писемского, позже поддержал Н. С. Лескова, а во время польского восстания вполне разделял официальную точку зрения; этого перехода «левые» ему не простили.

К этому времени (1863 г.) относятся первые дела III Отделения о Крестовском — о его чтениях на литературных вечерах и о поведении во время прогулок в Летнем саду: «Агентурные донесения о наблюдении за писателем Крестовским В. В., выступавшим на литературных вечерах с чтением отрывков из своих произведений “Петербургские трущобы”, “Полоса” и демонстративно уклонившимся от приветствия Александра II при встречах в Летнем саду». Получается, что для агентов подозрительными, следовательно, настораживающими явлениями одного порядка были и чтение автором своего произведения, и уклонение от приветствия царственных особ.

Наблюдение за литературными вечерами и чтениями были в порядке вещей для агентов: и литераторы, и их слушатели изначально считались носителями «странного» образа жизни. Дело же о неснятии шляпы в Летнем саду было определено как экстраординарное вне всяких разрядов — за что и попало в секретный архив III Отделения.

14 февраля 1863 г. агент записывал:

Государыня Императрица изволила гулять в Летнем саду с В[еликим] К[нязем] Сергием Александровичем. Там уже гулял литератор Крестовский, замеченный уже три раза в саду во время прогулок Государя. Он с шумом и довольно дерзко прошел мимо Императрицы, не поклонившись Ее Величеству.

Бывший в саду адъютант князя Суворова, Козлов, намерен донести об этом неприличном поступке Крестовского, с тем, чтобы его вызвали в Канцелярию С. Петербургского Военного Генерал-Губернатора [Агентурные донесения 1863: Л. 2 об.–3].

Из краткой заметки стало расти разветвленное дело, и 16 февраля 1863 г. последовала запись:

Литератор Крестовский, не поклонившийся третьего дня, в летнем саду, Государыне Императрице, был вызван вчера к С. Петербургскому Военному Генерал-Губернатору, который ему сделал за это строжайшее замечание, присовокупив, что если о нем дойдут еще какие-либо неблагоприятные сведения, то он чрез 24 часа будет выслан из столицы с жандармами.

Князь Суворов поставил при этом на вид Крестовскому его резкое чтение на литературном вечере 20-го января, для какой цели князь потребовал от С. Петербургского Обер-Полицеймейстера секретную записку об этом вечере, составленную в 3-м отделении.

Крестовский вышел от князя Суворова совершенно бледный [Там же: Л. 4–4 об.].

Таким образом, не нарушив формально никаких запретов, литератор Крестовский был отмечен III Отделением как носитель странного, не вписывающегося в установленные, подразумеваемые нормы поведения,

и далее избавиться от этого внимания со стороны ведомства не мог десятилетиями.

Примечательно, что, несмотря на явный испуг, Крестовский не внял угрозам и продолжил свой романтический афронт. 4 марта агентом сообщалось:

Литератор Крестовский, которому Князь Суворов сделал недавно строгое внушение за то, что он при встречах с Государынею Императрицею, не поклонился Ее Величеству, вновь замечен был, в м[инувшую] субботу, в летнем саду во время прогулки там Государя Императора с Государынею Императрицею, мимо которых он пошел, не сняв шляпы.

В тот же день агент наш видел Крестовского в библиотеке Серно-Соловьевича, где он разговаривал с Пыпиным и еще каким-то господином.

Из слов Крестовского агент мог только уловить следующую фразу: «я там бываю каждый день: там можно по крайней мере “всех” узнать».

Адъютант Военного Генерал-Губернатора Козлов, которому было сообщено о новом неприличном поступке Крестовского в летнем саду, намеревался доложить о том Князю Суворову [Там же: Л. 5–6].

Возможно, цель прогулок Крестовского в Летнем саду, где особы царской фамилии неизбежно были окружены агентами и полицией, состояла и в сборе «типов» этих последних для своих произведений, однако причина его отказа в обычном знаке приветствия все же неясна. Из города, впрочем, Крестовского не выслали.

Роман «Петербургские трущобы» принес Крестовскому большую известность. Роман печатался в журнале «Отечественные записки» (1864–1866) еще при редакторе А. А. Краевском, некоторые отрывки — в журнале «Эпоха» (1864). Эта авантюрная драма в духе «Парижских тайн» Эжена Сю повествовала о жизни великосветских развратников и их несчастных внебрачных детей, жестокостью судьбы и родителей брошенных на дно петербургского общества. При этом в авантюрно-приключенческую рамку Крестовский вставил множество описаний всевозможных типов и локаций петербургского дна. Зарисовки уголовников, мошенников, нищих, обитателей притонов, падших женщин, борделей, «малин», ночлежек и трактиров были сделаны им с натуры. Для достоверности этих портретов и зарисовок Крестовский переодевался и сам ходил по притонам и злачным местам, что также не было обойдено вниманием III Отделения. Эти посещения трактовались ведомством как примеры экстраординарного поведения, которое в оптике администрации было связано с революционной активностью и вполне могло ее инициировать.

11 мая 1863 г. агент писал:

Вследствие дошедших слухов, что либеральная партия, для начала переворота, рассчитывает на празднующихся, бродяг и мошенников и что с этою целию агенты ее стараются сблизиться с

подобными людьми, поручено было агенту поверить эти слухи. — Агент узнал, что литератор Крестовский* (слева на полях сноски карандашом: «который не поклонился в Летнем саду 2 раза Их Величествам, и был призывает Князем Суворовым». — С. В.) ходит по всем притонам мошенников, но, как его уверили, с целью собрать материалы для романа. Его уверили, что Крестовский получил даже доступ в самые тайные притоны мошенников и сошелся со многими из них хорошо; что ему будто бы при этом оказано содействие полицией, в особенности со стороны пристава 3-й части; что он для подобного путешествия одевается в отрепья, и что между мошенниками он слывет за беспаспортного и один из них, известный под именем «тайного глаза», промышляющий подделкою паспортов, составил даже таковой паспорт и для Крестовского, что будто бы и известно полиции.

Если это сведение основательно, то Крестовский, образ мыслей которого известен, может иметь весьма вредное влияние на классы людей, способных на всякие преступления [Агентурные донесения 1863: Л. 8–9].

Здесь обращает на себя внимание ясно артикулированное мнение III Отделения: литераторы могут распространять дурное влияние даже в среде уголовников. Также отмечу, что сведения о «содействии» Крестовскому высоких полицейских чинов были правдивы.

С романом «Петербургские трущобы» связан еще один случай фиксации экстраординарного: это единственное художественное произведение в русской литературе (за время существования III Отделения), где фигурирует это учреждение тайной полиции, и пройти незамеченным подобное не могло. Напрямую III Отделение в романе не упоминается, но по сюжету в некое безымянное учреждение «у Цепного моста»¹ (*sapienti sat!*) попадает один из положительных героев, некий Бероев, несправедливо обвиненный.

Обширное дело о (безымянном) упоминании в художественном произведении III Отделения и некоторых его служащих, в том числе высокопоставленных, может быть ярким примером чуткости администрации уже пореформенного времени к «странному» и «необычному», при этом не нарушающему никаких законов и уставов. III Отделение и его работники были выписаны Крестовским в романе очень осторожно и даже положительно (они предельно вежливы и корректны, а пребывание Бероева в заключении похоже на отдых в хорошей гостинице), однако и это показалось администрации странным.

Дело было инициировано не III Отделением, а Главным управлением по делам печати, традиционно тесно, впрочем, сотрудничавшим с тайной полицией.

Разбирая первую ноябрьскую книжку «Отечественных записок» (в это время выходивших дважды в месяц), 30 октября 1865 г. цензор писал:

¹ III Отделение располагалось в доме неподалеку от Цепного моста (теперь — Пантелеймоновский), отчего и получило соответствующее неофициальное название.

В романе Петербургские Трущобы, одному из действующих лиц, Г. Бероеву, враги его подкидывают на квартиру несколько экземпляров Колокола, подозрительную переписку, нечто вроде прокламации к Русскому народу (стр. 79 и др.) и литографский камень. Обо всем этом доносят в 3-е Отделение, которое в ту же ночь арестует Бероева.

Описание шпионов и их агентов (стр. 66–93), ночной арест (56–69 стр.), содержание арестанта в 3-м отделении (хотя не названном прямо, но определяемом совершенно ясно по местности и другим признакам) (стр. 63–69) и допрос там обвиняемого, произведенный генералом (по-видимому начальником) (стр. 93–98) и, наконец, перевозка в Петропавловскую крепость, переход в рavelин, где содержатся политические преступники и заключение там в каземате, — описано с полною подробностью.

Хотя жандармские офицеры и все личности, встреченные обвиняемым в 3-ем отделении, отличаются порядочностью и гуманностью, но самый излишек этой, по словам автора, материнской заботливости (стр. 64) при ярком изображении всей глупости действий шпионов и их агентов, не может оставить в читателе благоприятного впечатления, особенно при виде несчастного Бероева, обвиненного совершенно несправедливо.

Хотя по цензурным правилам эта статья не только не может подлежать аресту, но даже не представляет достаточных поводов к судебному преследованию, но как здесь выводятся на сцену действия 3-го отделения собственной Его Величества канцелярии, чем в нашей литературе еще не было примеров, то не зная на этот предмет взгляды высших административных властей, я считал необходимым иметь честь представить это обстоятельство Вашему Превосходительству, присовокупив, что означенная книжка Отечественн[ых] Запис[ок] получена мною из Канцелярии Комитета вчера, 29 октября, в 3 часа пополудни [Дело 1866: Л. 1–1 об.].

Вопрос был сложный: с одной стороны, формальному запрету и санкциям подвергать журнал было нельзя, с другой — оставлять просто так дело было невозможно.

Председатель петербургского цензурного комитета А. Г. Петров также пребывал в сомнении: по его мнению, книжка «Отечественных записок» не «могла быть подвергнута аресту», равно как «едва ли может быть место судебному преследованию». «Хотя 3-е Отделение и личный его состав не порицаются и в этом замаскированном виде, но весь это арест вследствие глупого заговора частных лиц и содействия им шпионов производит тяжелое и неприязненное для Правительства впечатление на читателя», — размышлял он [Там же: Л. 2].

Чувство странного взяло верх над цензурным уставом и легальным судопроизводством, и были приняты суровые меры пресечения. 31 октября Санкт-Петербургский обер-полицеймейстер генерал-лейтенант И. В. Анненков сообщил в Главное управление по делам печати следующее:

Вследствие отношения Главного Управления от сего числа за № 356 полученного мною в 5-м часу утра, в то же время был коман-

дирован Дежурный офицер Подпоручик Агафонов в типографию Краевского, где опечатаны все готовые листы Ноябрьской книжки журнала «Отечественные записки», а также и все формы с набором; а как при этом дозано, что сверх того имеются готовые листы и у переплетчика Хилениуса, то и у сего последнего они также опечатаны. Составленные при этом два акта, об опечатании листов и форм в типографии Краевского и готовых листов у переплетчика Хилениуса за надлежащими подписями при сем имею честь препроводить в Главное Управление по делам печати на зависящее распоряжение; упомянутые же в актах два экземпляра Ноябрьской книжки «Отечественные записки» находятся у меня и будут доставлены вслед за сим [Там же: Л. 5–5 об.].

Если в типографию Краевского полиция пришла «в пятом часу утра», то домой к переплетчику пришли в восемь и арестовали опечатанные к тому времени листы № 21 «Отечественных записок» — 4000 экземпляров. В тот же день в Главное управление цензуры поступила просьба от «редакторов-издателей» (написанная рукою Краевского) «о дозволении уничтожить все опечатанные листы, содержащие в себе эту статью г. Крестовского, приказав сделать распоряжение, чтобы полиция освободила от запрещения как опечатанные листы 21-го №, за исключением статьи г. Крестовского, так и типографский набор листов еще ненапечатанных». Редактор также обещал стереть все следы крамольных глав: «оберточный лист будет новый и на нем не будет в общем заглавии упомянутого романа В. Крестовского» [Там же: Л. 3–3 об., 8].

Последующая обширная официальная переписка между ведомствами завершалась отношением Главного управления по делам печати к Санкт-Петербургскому военному генерал-губернатору (под грифом «конфиденциально») с личной подписью «Министра Внутренних Дел Статс-Секретаря Валуева» [Там же: Л. 14–15]. Вполне возможно, что благоприятное для «редакторов-издателей» решение вопроса о «странных» главах романа в журнале было связано с личным благоволением Крестовскому Санкт-Петербургского военного генерал-губернатора князя А. А. Суворова (именно он предоставлял писателю разрешения на свободный вход в тюрьмы и больницы для добычи материалов для романа) [Селезнев 2004: 216].

Дело об аресте глав романа «Петербургские трущобы» весьма обширно (помимо переписки и основных документов, оно содержит многочисленные рапорты и акты о том, что с крамольными листами действительно поступили в согласии с резолюциями высших чинов) и может быть свидетельством предельно серьезного отношения администрации к «странным» случаям в практике. Многострадальный роман «Петербургские трущобы» и позже подвергался гонениям, однако это были уже вполне «обычные» претензии со стороны цензурного ведомства.

С личностью Крестовского связаны и дела III Отделения, демонстрирующие более локальные по хронологическим отрезкам сдвиги в оппозиции «конвенционального» и «странного», т. е. вновь — подозрительного. Таковы, например, заметки агента о внешнем виде писателей, участвовавших в чтении на одном из литературных вечеров в январе 1865 г. «Новый» писатель в

оптике служащих тайной полиции должен был соответствовать выбранному литературному направлению и своими визуальными характеристиками.

На вечере из известных литераторов, кроме Вс. Крестовского, никого не было.

Замечательно, что все читавшие литераторы и распорядившиеся вечером были одеты весьма прилично и даже щеголевато, и таким образом дали повод думать, что они выделались из той среды литераторов-либералов, которые принятые в обществе условия приличия считают вещь враждебной умственному развитию [Агентурные донесения 1864–1868: Л. 12].

В историко-культурном контексте середины 1860-х годов «обычным», привычным и растиражированным «новым» литератором стал «нигилист» — неопрятный, подчеркнуто небрежно одетый и программно презирующий принятые правила хорошего тона, некий усредненный Базаров от литературы. Автор донесения отмечает эту странность: отнесенный тайной полицией к «либералам» Крестовский одевается как носитель консервативных идеалов в литературе. Интересно, что агент не ошибся: к этому времени Крестовский уже далеко отошел от «левого» берега к правому. Впрочем, в случае с Крестовским, придерживавшегося романтического отношения если не к собственным текстам, то к выстраиванию своего образа, эти оппозиции не всегда срабатывали: современники неизменно описывали его как франта. «Красивый, франтовски одетый, с изящной тросточкой, в лаковых ботинках, он, хотя и хлыщеватый на вид, не производил неприятного впечатления (...) Молодой, экспансивный, большой аристократ в душе, франт, со стеклышком в глазу, мастерски его взбрасывающий, производил приятное впечатление своей добротой...», — свидетельствует уже цитировавшийся здесь Быков [1930: 27].

В 1868 г. Крестовский принципиально меняет свою карьеру и жизнь: он становится юнкером в уланском полку (вероятно, отчасти из-за материальных соображений: печататься в журналах было сложно), позже выслуживается до офицера, пишет «Историю 14-го уланского Ямбургского полка» (снабдив книгу посвящением «державному шефу»), заслуживает одобрение начальства и повышение по службе, позже пишет историю еще одного полка.

III Отделение было учреждением консервативным и неохотно меняло отношение к людям, однажды попавшим в его круг наблюдения. Зарекомендовав себя «странным», т. е. подозрительным, его объект даже после очевидной эволюции в «благонадежную» сторону долго оставался под наблюдением. Так, Крестовский после своих эксплицитно «антирадикальных» публикаций, открытого разрыва с «демократами» и устойчиво идущей в гору военной карьеры продолжал быть объектом пристального внимания III Отделения.

Последним по хронологии «крестовским» делом, хранящемся в секретном архиве (1875–1876), стали донесения о бракоразводном процессе и скандалах, с ним связанных. Само название дела («Агентурные донесения о бракоразводном процессе поручика Крестовского В. В., намеревавшегося жениться вторично на танцовщице Числовой, об оскорблении им присяжного

поверенного Соколовского и об откликах Петербургских газет на это событие») говорит о том, что от «прежнего» Крестовского осталось немало.

Донесение агента похоже на сводку полукриминальной хроники, где фигурируют драки, оскорбления и даже кровосмешение как основание для развода:

Сейчас получено достоверное сведение о следующей истории, уже успевшей огласиться в городе: во время разбирательства в суде, при закрыты дверях, дела известного писателя поручика Всеволода Крестовского с женою, которая обвиняется им в кровосмешении. Присяжный поверенный Соколовский (известный своими крайне радикальными идеями) сказал в речи несколько оскорбительных слов для брата Всеволода Крестовского, который поэтому явился в квартиру Соколовского с требованием удовлетворения. Когда тот отказался удовлетворить его требование, то г. Крестовский ударил Соколовского шляпою по лицу. Соколовский послал за дворником и городовым. Те явились. Тут Крестовский сказал, что же вы не заявили, что я вас ударил по лицу. На это Соколовский ответил: «вы меня не ударили, а только шумели в чужой квартире».

Тогда Крестовский снова подбежал к Соколовскому: «Ну, так вот вас еще при официальных свидетелях». И при этом ударил его по лицу кулаком и шляпою.

В настоящее время дело поставлено это в такие условия, что между поименованными лицами должна состояться дуэль.

Секундантом Крестовского, по-видимому, будет редактор «Русского Мира» (еще неутвержденный) Ф. Н. Берг, который пока хлопочет о том, чтобы придать гласность всему изложенному происшествию путем печати [Агентурные донесения 1875–1876: Л. 1–1 об.].

К большому сожалению исследователя архивов, далее в деле нет сведений ни о его исходе, ни о «кровосмешении». Очевидно, впрочем, что дело было действительно нетривиальным и тем самым обратило на себя интерес III Отделения.

Так или иначе, развод состоялся, ни на какой танцовщице Крестовский не женился, а позже устроил свою судьбу на разумных основаниях, соединившись браком со вдовой своего предшественника по службе.

Во время Русско-турецкой войны 1877–1878 гг. Крестовский был военным корреспондентом (одним из первых в русской истории), в 1880–1881 гг. он стал секретарем при начальнике Тихоокеанской эскадры, а с 1882 г. — чиновником особых поручений при туркестанском генерал-губернаторе М. Г. Черняеве.

Во время своей карьеры Крестовский не оставил литературного поприща. В конце 1860-х годов он пишет два антинигилистических романа — «Панургово стадо» и «Две силы». Романы публиковались в консервативном «Русском вестнике» М. Н. Каткова, что само по себе было красноречивым свидетельством о характере эволюции их автора, и заслужило жестокие порицания со стороны «демократов». На этом в своем движении «вправо» Крестовский не остановился и написал трилогию под общим (условным) названием «Жид идет»: «Тьма египетская», «Тамара Бендавид» и «Торжество Ваала» (печатая их в том же «Русском вестнике», 1888–1891).

Эта часть карьеры и библиографии Крестовского не нашла отражения в делах III Отделения. Вероятно, с точки зрения этого ведомства, странное и экстраординарное уступило «нормальному» ходу вещей и образу жизни.

* * *

«Дела» Крестовского вполне могут рассматриваться как показательный «кейс» для определения тех границ между «обычным» и «экстраординарным», которыми руководствовалось III Отделение.

Это ведомство более полувека пристально следило за обществом, чутко реагируя на то, что выступало за грани конвенционального, таким образом присваивая себе дополнительную, неартикулированную и официально не регламентированную функцию — проведение границы внутри полностью легитимного поля, отделяя «обычное», конвенциональное, — и «необычное», трактуемое как потенциально антигосударственное. Критерием разделения служили не юридически определенные нормы и уставы, а субъективное понимание этического и «нормального» у высших и средних чинов III Отделения.

Однако длительный срок принципиального, программного нахождения вне четких рамок закона и жестких критериев дозволенного не мог не сказаться на самой системе и духе ведомства. В 1870-е годы принципиальные незаконные практики этого института становились все более непопулярны, а программная установка на личное благородство и добродетели его служащих не могла считаться действенной даже его руководством. Граф Бенкендорф в письменной инструкции чиновникам заявлял: «Свойственные вам благородные чувства и правила несомненно должны вам приобрести уважение всех сословий, и тогда звание ваше, подкрепленное общим доверием, достигнет истинной своей цели и принесет очевидную пользу Государству», и был уверен, что о невзгодах и проблемах его подчиненные будут узнавать «без сомнения даже по собственному влечению <...> сердца» [Инструкция 1889: 396–397]. Через полвека после основания тайной полиции его руководство вряд ли могло надеяться на реализацию подобных идей.

И III Отделение, и его принципы стали мишенью для сатиры:

У Цепного моста	«Батюшки! нет мочи! —	Право на бесправье!..
Видел я потеху:	Говорил лукавый. —	Этак скоро, братцы,
Черт, держась за пузо,	В Третьем отделеньи	Мне за богословье
Помирал со смеху.	Изучают право!	Надо приниматься (1872).

[Шумахер 1937: 259]

Длительное нахождение вне правил и законов, устанавливающих (среди прочего) и границы субъективного вмешательства, ожидаемо ввели в функционирование института хаос и смуту, прогрессирующие во времени. В 1880 г. III Отделение было расформировано.

Источники

Агентурная записка 1871 — Агентурная записка о посещении студентами могил
Н. А. Добролюбова, В. Г. Белинского, Д. И. Писарева, Решетникова. 21 ноября 1871 г.
(ГАРФ. Ф. 109 с/а. Оп. 1. Д. 2130).

- Агентурные донесения 1863 — Агентурные донесения о наблюдении за писателем Крестовским В. В., выступавшим на литературных вечерах с чтением отрывков из своих произведений «Петербургские трущобы», «Полоса» и демонстративно уклонившимся от приветствия Александра II при встречах в Летнем саду. 11 февраля — 11 мая 1863 г. (ГАРФ. Ф. 109 с/а. Оп. 1. Д. 1992).
- Агентурные донесения 1864–1868 — Агентурные донесения о наблюдении за литературными вечерами, публичными чтениями и лекциями. 17 февраля 1864 — 12 октября 1868 г. (ГАРФ. Ф. 109 с/а. Оп. 1. Д. 2005).
- Агентурные донесения 1871 — Агентурные донесения о наблюдении за «Волковским кладбищем», о похоронах писателя Решетникова и о систематическом посещении Благосветловым Г. Е., Стефановским, Спешневым и др. могил Белинского В. Г., Добролюбова Н. А., Писарева Д. И. 13 марта — 17 ноября 1871 г. (ГАРФ. Ф. 109 с/а. Оп. 1. Д. 2126).
- Агентурные донесения 1875–1876 — Агентурные донесения о бракоразводном процессе поручика Крестовского В. В., намеревавшегося жениться вторично на танцовщице Числовой, об оскорблении им присяжного поверенного Соколовского и об откликах Петербургских газет на это событие. 4 апреля 1875 — 23 апреля 1876 г. (ГАРФ. Ф. 109 с/а. Оп. 1. Д. 2163).
- Быков 1930 — *Быков П. В.* Силуэты далекого прошлого. М.; Л.: Земля и фабрика, 1930.
- Дело 1866 — Дело о рассмотрении глав романа В. В. Крестовского «Петербургские трущобы», печатавшегося в журнале «Отечественные записки»; о наложении ареста на № 21 журнала и уничтожении отпечатанных для этого номера листов романа. 30 октября 1865 г. — 6 октября 1866 г. (РГИА. Ф. 776. Оп. 3. Д. 140).
- Инструкция 1889 — Инструкция графа Бенкендорфа чиновнику «Третьего отделения» // Русский архив. 1889. № 7. С. 396–398.
- Окрейц 1907 — *Окрейц С. С.* Из воспоминаний. // Исторический вестник. Т. 108. № 5. 1907. С. 396–419.
- Островский 1974 — *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 3. М.: Искусство, 1974.
- Шумахер 1937 — *Шумахер П. В.* Стихотворения и сатиры. Л.: Сов. писатель, 1937.

Литература

- Лемке 1904 — *Лемке М. К.* Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия. СПб.: Книгоизд-во М. В. Пирожкова; ист. отдел, 1904.
- Мироненко, Фриз 1994 — Государственный архив Российской Федерации: Путеводитель Ред. С. В. Мироненко, Г. Л. Фриз. Т. 1: Фонды Государственного архива Российской Федерации по истории России XIX — начала XX вв. М.: Благовест, 1994. [Цит. по электрон. версии]. URL: <http://guides.rusarchives.ru/node/21>.
- Селезнев 2004 — *Селезнев Ф. А.* Трущобы Всеволода Крестовского // Москва. 2004. № 6. С. 213–226.
- Сидорова 1995 — *Сидорова М. В.* Штаты III Отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии // Из глубины времен: Альманах. Вып. 4. 1995. С. 3–11.
- Сидорова, Щербакова 2006 — *Сидорова М. В., Щербакова Е. И.* Предисловие // «Россия под надзором»: отчеты III отделения 1827–1869: Сб. документов / Сост. М. В. Сидорова, Е. И. Щербакова. М.: Рос. фонд культуры; Рос. Архив, 2006. С. 5–16.

References

- Lemke, M. K. (1904). *Ocherki po istorii russkoi tsenzury i zhurnalistiki XIX stoletia* [Essays on the history of Russian censorship and journalism of the 19th century]. St. Petersburg: Knigoizdatel'stvo M. V. Pirozhkova; istoricheskii otдел. (In Russian).

- Mironenko, S. V., Friz [= Freeze], G. L. (Eds.) (1994). *Gosudarstvennyi arkhiv Rossiiskoi Federatsii: Putevoditel'* [State Archive of the Russian Federation: A guide], (Vol. 1) *Fondy Gosudarstvennogo arkhiva Rossiiskoi Federatsii po istorii Rossii XIX — nachala XX vv.* [Funds of the State Archive of the Russian Federation on the history of Russia of the 19th — early 20th centuries]. Moscow: Blagovest. Retrieved from <http://guides.rusarchives.ru/node/21>. (In Russian).
- Seleznev, F. A. (2004). Trushchoby Vsevoloda Krestovskogo [Vsevolod Krestovsky's Slums]. *Moskva* [Moscow], 2004(6), 213–226. (In Russian).
- Sidorova, M. V. (1995). Shtaty III Otdeleniia Sobstvennoi Ego Imperatorskogo Velichestva kant-seliarii [Staff of the Third Section of His Imperial Majesty's Own Chancellery]. *Iz glubiny vremen: Al'manakh* [From the depths of time: Almanac], 4, 3–11. (In Russian).
- Sidorova, M. V., Shcherbakova, E. I. (2006). Predislovie [Preface]. In M. V. Sidorova, E. I. Shcherbakova (Compls.). *Rossia pod nadzorom: otchet'y III otdeleniia 1827–1869: Sbornik dokumentov* [Russia under surveillance: Reports of the Third Section, 1827–1869: Collection of documents], 5–16. Moscow: Rossiiskii fond kul'tury; Rossiiskii Arkhiv. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Светлана Михайловна Волошина

*кандидат филологических наук
старший научный сотрудник,
Лаборатория историко-культурных
исследований, Школа актуальных
гуманитарных исследований,
Институт общественных наук,
Российская академия народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (499) 956-99-99
✉ s.m.voloshina@gmail.com*

Information about the author

Svetlana M. Voloshina

*Cand. Sci. (Philology)
Senior Researcher,
Center for Cultural Studies,
School for Advanced Studies
in the Humanities,
Institute for Social Sciences,
The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow,
Prospekt Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-99-99
✉ s.m.voloshina@gmail.com*

М. А. Чукчеева

ORCID: 0000-0003-3615-1225

✉ mchukcheeva@eu.spb.ru*Европейский университет в Санкт-Петербурге
(Россия, Санкт-Петербург)*

ТРАНСФОРМАЦИЯ КОНЦЕПЦИИ «UT PICTURA POESIS» И НОВАЯ ФОРМУЛА ПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИИ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ: ДИСКУССИЯ ОБ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ИЕРАРХИИ ЖАНРОВ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРЕССЕ В 1860-е ГОДЫ

Аннотация. В статье рассматривается, как происходила трансформация иерархии жанров в России в 1860-е годы (одновременно с формированием «исторического жанра») и как отечественные критики, обращаясь к концепции родственных искусств, пересматривали статусы исторической и жанровой живописи.

«Историческая живопись» на протяжении столетий находилась на вершине иерархии жанров. В связи с горадиевской концепцией «ut pictura poesis» и «Поэтикой» Аристотеля она ассоциировалась с высокими жанрами поэзии и трагедии, в то время как жанровая живопись занимала низкую ступень жанровой системы и связывалась с комедией. С появлением в 1830-е годы «исторического жанра» — нового типа презентации истории — концепция родственных искусств начинает пересматриваться. Согласно концепции единства литературы и живописи, произведения новой жанровой модификации должны следовать за историческим романом и сочинениями историков. Кроме того, «исторический жанр» соединял черты исторической и бытовой живописи, поскольку сформировался в результате трансформации академической иерархии жанров. Литература в русской культуре обладала более высоким статусом, чем изобразительные искусства. По этой причине критики советовали художникам следовать за современной литературой и обратиться к изображению обыденной жизни.

В конце 1860-х годов журналисты пришли к выводу, что и «исторический», и бытовой жанры имеют единую задачу — изображение различных сторон жизни — и могут в равной степени вызвать интерес публики.

Ключевые слова: иерархия жанров, «историческая живопись», «исторический жанр», жанровая живопись, ut pictura poesis

Благодарности. Я хотела бы поблагодарить за ценные комментарии к этому тексту своих коллег по Европейскому университету в Санкт-Петербурге, особенно своего научного руководителя Илью Аскольдовича Доронченкова и профессора Наталию Николаевну Мазур.

Для цитирования: Чукчеева М. А. Трансформация концепции «*ut pictura poesis*» и новая формула презентации истории в русском искусстве: дискуссия об академической иерархии жанров в отечественной прессе в 1860-е годы // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 28–51. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-28-51.

*Статья поступила в редакцию 14 февраля 2020 г.
Принято к печати 4 июля 2020 г.*

Shagi / Steps. Vol. 6. No. 4. 2020
Articles

М. А. Chukcheeva

ORCID: 0000-0003-3615-1225

✉ mchukcheeva@eu.spb.ru

*European University at Saint Petersburg
(Russia, St. Petersburg)*

TRANSFORMATION OF THE CONCEPT OF *UT PICTURA POESIS* AND THE NEW FORMULA OF PRESENTING HISTORY IN RUSSIAN ART: DISCUSSION CONCERNING THE ACADEMIC HIERARCHY OF GENRES IN THE RUSSIAN PRESS IN THE 1860S

Abstract. The article deals with two questions: (1) how, during the 1860s, the transformation of the hierarchy of genres developed in parallel with the formation of the “genre historique” in Russia, and (2) how Russian critics, basing themselves on the concept of the “sister arts”, reconsidered the status of history and genre painting. Over the centuries, “history painting” was at the apex of the hierarchy of genres. According to Horace’s concept of *ut pictura poesis* and Aristotle’s “Poetics”, history painting was associated with the high genres of poetry and tragedy. By contrast, genre painting occupied a low rank in the system of genres and was associated with comedy.

The sister arts concept began to be revised during the 1830s, due to the emergence of the “genre historique” — a new formula for presentation of history. According to the concept of unity of literature and painting, works belonging to the new genre had to follow the principles of historical fiction and of the works of historians. In

addition, the “historical genre” combined features of genre and history painting since it was formed as a consequence of the transformation of the academic hierarchy of genres.

In Russian culture, literature had a higher status than the visual arts. For this reason, during this period critics advised painters to follow the example of contemporary literature and to depict scenes from everyday life.

At the end of the 1860s, journalists concluded that both “historical” and genre painting have the same objective — to depict the different sides of life — and that they are equally capable of capturing the interest of the public.

Keywords: hierarchy of genres, history painting, historical genre painting, genre painting, *ut pictura poesis*

Acknowledgements. For their valuable comments on this article I would like to my colleagues from the European University at Saint Petersburg, especially my academic supervisor, Ilia Doronchenkov, and professor Natalia Mazur.

To cite this article: Chukcheeva, M. A. (2020). Transformation of the concept of *ut pictura poesis* and the new formula of presenting history in Russian art: Discussion concerning the academic hierarchy of genres in the Russian press in the 1860s. *Shagi / Steps*, 6(4), 28–51. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-28-51.

Received February 14, 2020

Accepted July 7, 2020

В феврале 1858 г. в журнале «Светопись» был напечатан рассказ публициста и педагога И. Д. Белова «Доморощенный художник» о Василии Алексеевиче Корзинкине — художнике-самоучке из Сибири, который отправился на обучение в Академию художеств. В конце рассказа автор приводит сцену, в которой повествователь и Корзинкин встречаются спустя восемь лет после их знакомства, когда художник уже завершил свое обучение:

— С какою же целию вы едите в Сибирь, и чем кончились ваши занятия в Академии? В 8 лет нашей разлуки можно было много сделать, — сказал я, усаживаясь с гостем за стол, на котором Петр готовил чай.

— В Академии я получил классного художника за сюжет: Иван Грозный и монах Вассиан беседуют в келье.

— Позвольте, сколько я помню, вы занимались портретной живописью. Каким же образом вы попали на путь живописи исторической?

— Очень просто; ехал-ехал одним путем, да и повернул на другой, — отвечал Василий Алексеевич, сделав размашистый жест руками. — Поспорили мы как-то раз между собою, товарищи: одни говорят, что исторический живописец важнее, другие говорят, что портретный важнее, наконец, третьи говорят, что пейзажный пред всеми возьмет верх. Я поспорил с одним историческим да и сказал

ему, что на классного напишу программу историческую. Походил в классы, прочитал историю Карамзина, знаете, у него все это подробно сказано. Нельзя умолчать, чтобы не было трудно закончить программу; но кое-как совладал и получил классного.

— Отчего вы именно выбрали этот момент из жизни Грозного?

— Да потому-с, что в этом сюжете только два лица. С историею-то легче было справиться. Надо было узнать только, какие костюмы носили в то время. Монах и тогда был монах, следовательно, привелось только повозиться над царской одеждой.

— Верно ли вы передали характеры Царя и Вассиана?

— Как же-с. Грозный слушает со вниманием, а Вассиан говорит с сильным увлечением, то есть, знаете, увивается около Царя эдакой Лисой Патрикеевной, так и норовит влезть в душу к Иоанну. Одним словом, Вассианчик мне удался, — прибавил Корзинкин, шелкнув пальцем [Белов 1858: 59].

В приведенном фрагменте в ироническом ключе продемонстрировано кризисное положение, в котором находилась историческая живопись¹ в 1860-е годы. Корзинкин упоминает спор между художниками, кто важнее: пейзажист, портретист или исторический живописец; автор рассказа, вероятно невольно, отразил в этой сцене процесс разрушения академической иерархии жанров, ускорившийся в русском искусстве в конце 1850-х годов, когда историческая живопись стала терять свой авторитет. Для своей картины Корзинкин выбрал анекдотический сюжет из жизни Ивана Грозного², малохарактерный для классицистической «исторической живописи»³. Кроме того, главный персонаж

¹ Понятие *историческая живопись* используется в статье в двух значениях. В широком значении оно синонимично определению *историческая картина*, узкое (ср. фр. *peinture d'histoire*) соотносится со старой, классицистической концепцией исторической картины. Узкое значение в тексте маркируется кавычками. Критики XIX в. использовали данное понятие в обоих значениях. При этом для обозначения нового типа исторической картины употребляли понятия *исторический жанр*, *историческая живопись* и другие определения, подчеркивающие гибридный характер жанра.

² «...Было Иоанново свидание в монастыре Песношском (...) с бывшим Коломенским Епископом Вассианом, который пользовался некогда особенной милостью Великого Князя Василия, но в боярское правление лишился Епархии за свое лукавство и жестокосердие. (...) Иоанн желал лично узнать человека, заслужившего доверенность его родителя; (...) требовал у него совета, как лучше править Государством. Вассиан отвечивал ему на ухо: "Если хочешь быть истинным Самодержцем, то не имей советников мудрее себя; держись правила, что ты должен учить, а не учиться — повелевать, а не слушаться. Тогда будешь тверд на Царстве и грозой Вельмож. Советник мудрейший Государя неминуемо овладеет им". Сии ядовитые слова проникли во глубину Иоаннова сердца» [Карамзин 1819: 214].

³ За год до появления рассказа на академической выставке 1857 г. экспонировалась картина П. Ф. Плешанова «Царь Иоанн Грозный и иерей Сильвестр во время большого московского пожара 24 июня 1547 года». Ее сюжет также, скорее всего, был заимствован из «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина: «...явился там какой-то удивительный муж, именем Сильвестр, саном Иерей, родом из Новгорода; приблизился [sic!] к Иоанну с поднятým, угрожающим перстом, с видом пророка, и гласом убедительным возвестил ему, что суд Божий гремит над главою Царя легкомысленного и злострасного; что огонь небесный испепелил Москву; что силы Вышня́я волнует народ и льет фиал гнева в сердца людей» [Карамзин 1819: 99]. Можно предположить, что художник, ориентировался именно на эту работу.

рассказа указывает на то, что художника-«историка» больше заботит изучение костюма, изображаемой эпохи, нежели содержание выбранного им сюжета. Диалог, который происходит между рассказчиком и Корзинкиным, отражает назревающий конфликт по поводу понимания исторической живописи между академистами и большей частью критиков той поры: для одних была важна внешняя сторона исторической картины, точная передача исторического антуража, для других — содержание и психологическая достоверность.

Дискуссии о жанровой системе и об уравнении статуса бытовой и исторической живописи, которые явились центральными для художественной мысли 1860-х годов, разворачивались на фоне рассуждений о существовании в России национальной школы живописи («изобретение» которой началось в эти же годы). Какие произведения характеризуют русскую художественную школу и по какому пути она будет развиваться — вопросы, которые интересовали писавших об искусстве журналистов прежде всего. Немаловажную роль в пересмотре задач обоих жанров живописи играло их сопоставление с литературой, которая обладала в русской культуре той поры более высоким статусом по сравнению с изобразительными искусствами. В этой статье я попробую проследить, как происходила трансформация иерархии жанров в России в 1860-е годы одновременно с формированием «исторического жанра» (т. е. новой исторической картины) и как отечественные критики, обращаясь к концепции родственных искусств, пересматривали значение исторической и жанровой живописи⁴.

Иерархия жанров укоренилась в русском изобразительном искусстве в XVIII в. с основанием в 1757 г. в Санкт-Петербурге Императорской Академии художеств, организованной по французской модели. На протяжении столетий высокое положение в жанровой системе занимала «историческая живопись» (*peinture d'histoire*). Теоретики классицизма (здесь прежде всего следует назвать Андре Фелибьена, который в 1667 г. упорядочил живописные жанры в «Предисловии к Конференции Королевской академии»), опираясь на «Поэтику» Аристотеля и горацевскую концепцию «ut pictura poesis» (поэзия подобна живописи)⁵, связывали «историческую живопись» с высокими жанрами поэзии и трагедией (см.: [Lee 1940: 199, 212–214; Ambrosini 1995: 42]). Как правило, произведения этого жанра изображали героические деяния прошлого и нередко носили дидактический характер. Репертуар этих картин составляли эпизоды из классической древности, Библии или выдающиеся события отечественной истории⁶. Напротив, *жанр* (*genre*), изображающий явления будничной жизни, располагался на низкой ступени иерархии. Подобно комедии, сюжетами для этих картин в основном служили сцены из жизни представителей низших слоев общества (см.: [Gaethtgens 2003: 42; Ambrosini 1995: 42])⁷.

⁴ Частично материалы о дискуссии об «историческом жанре», связях живописи и исторической науки, которые рассматриваются в статье, публиковались мной ранее [Чукчеева 2020]. Эти фрагменты были уточнены и существенно дополнены.

⁵ В свою очередь, предполагалось, что и живопись должна была быть подобна литературе (или поэзии) [Lee 1940: 197, п. 5].

⁶ Развитие исторической живописи в России в контексте жанровой системы затрагивалось мной в статье [Чукчеева 2017].

⁷ Безусловно, расположение жанров в иерархии определялось не только их соответствием литературным родам, но и технической сложностью исполнения произведений того или иного жанра [Lee 1940: 212–214].

Со второй половины 1850-х в русской прессе начинаются разговоры о завершении «блистательной» эпохи русского искусства первой половины XIX столетия. Часть критиков оценивала шестидесятые годы как период деградации русского изобразительного искусства, фельетонисты пытались выявить причины наступившего кризиса и предложить пути выхода из него. Для некоторых из них синонимом упадка было шаткое положение исторической картины и распространение жанровых сцен, другие же, наоборот, видели в исторической живописи тормоз для формирования отечественной школы. С этого времени рецензенты все чаще начинают оценивать жанровую систему как «анахронизм»; часто критикуется разделение живописи на жанры и говорится об их конвергенции. Тем не менее жанровой системой продолжали пользоваться при рассмотрении экспонировавшихся на выставках произведений⁸.

В 1860-е годы большинство критиков считало абсурдным низкое положение бытовой живописи⁹, поскольку de facto она доминировала в русском изобразительном искусстве тех лет¹⁰, тогда как появление на художественных выставках произведений исторической живописи редко встречало позитивный отклик критики. Уточню, что и в Академии художеств в эти годы статус бытовой и исторической живописи становится почти равным. Это выразилось в системе поощрения ее воспитанников золотыми медалями: с этой поры их стали получать и жанровые живописцы¹¹. Лишь в 1864 г. В. В. Стасов, обзвывая выставку 1863 г., отметит:

Нет больше прежнего высокого, нет больше прежнего низкого и ничтожного, и нельзя же не признать в нашей академии какого-то самого решительного превращения... [Стасов 1864: 8]¹².

А. Г. Верещагина заметила, что в этот период понятие *историческая живопись* перестает быть отчетливым, в том числе в академической среде. Прежде всего это проявилось в обозначениях программ на золотые медали, которые выбирались из отечественной истории: некоторые из них шли под знаком «народных сцен» (*genre*), другие относились к исторической живописи¹³. По какому принципу происходила эта дифференциация, что вклады-

⁸ «Для удобства перечня мы будем держаться обыкновенного деления живописи на роды, т. е. историческую, батальную, жанр, портретную и пейзажную, как ни антипатично нам такое деление, и, несмотря на то что мы вовсе не признаем его законности, на том основании, что батальная и жанр сливаются с исторической, а пейзажная иногда может принадлежать к каждому из них. Ну да делать нечего, принесем эту жертву натуре, или рутине» [М. З. 1859: 525].

⁹ Напомним, что само определение *бытовая живопись* появилось в это время. Кроме того, критики предлагали называть жанровые картины нравоописательными.

¹⁰ Подробнее о развитии жанровой живописи в русском искусстве см.: [Gray 2000].

¹¹ А. Г. Верещагина указывает, что «никогда так щедро не награждали *неисторических живописцев*», как в 1860-е годы [Верещагина 1990: 23].

¹² Причина, по которой Стасов делает такой вывод, заключалась в том, что в 1863 г. В. В. Пушкиреву присудили звание профессора за картину «Нервный брак».

¹³ Например, программа «Софья Витовтовна на свадьбе Василия II Темного» обозначалась как произведение исторической живописи, а «Воззвание к нижегородцам гражданина Минина в 1611 году» — как живопись «народных сцен» [Верещагина 1990: 23–24]. Это подтверждается и документально (см.: [Журналы 1860–1861: Л. 20, 21об.]).

валось художниками и критиками в понятие *историческая живопись* — до конца остается непроясненным [Верещагина 1990: 23–24]¹⁴.

Исследователи теории жанров обратили внимание на взаимосвязь между общественно-политическим климатом эпохи и изменениями в жанровой системе, в частности в оценке критиков (см.: [Ambrosini 1995: 45; Wrigley 1995: 288–290; Ledbury 2000: 19–21; 2001: 189–190]). Следует заметить, что трансформация иерархии жанров в России выпала на эпоху царствования Александра II, когда проводились либеральные реформы, запустившие модернизацию страны. После поражения в Крымской войне в 1856 г. в Российской империи началась «оттепель», которая сказалась на всех сферах общественной и политической жизни. Р. Уортман отмечал, что «после 1855 г. фокус императорской презентации в России перемещается: это уже не укрепление связей между монархом и элитой, а демонстрация связей монарха с русским народом» [Уортман 2004: 31]. Представляется не случайным, что начавшееся в это время постепенное расшатывание жестких социальных конвенций, которое ускорилось после отмены крепостного права в 1861 г., совпало с возникновением интереса к повседневности и возвышением бытового жанра (см.: [Dianina 2013: 3–10]).

Немаловажную роль в переоценке художественной ситуации в России той поры сыграла публикация в 1855 г. диссертации Н. Г. Чернышевского «Об эстетическом отношении искусства к действительности», где была существенно пересмотрена классическая теория мимесиса (см.: [Adlam 2005: 657–658]). Чернышевский подчеркивал, что долгое время искусство ошибочно воспринимали как подражание действительности или подделку под нее (в результате неточного перевода слова «мимесис» из трактата Аристотеля), тогда как, по мнению мыслителя, оно должно пониматься как воспроизведение окружающей жизни. В связи с этим Чернышевский подчеркивал, что содержание искусства не ограничивается тремя категориями — возвышенного, комического и прекрасного, — поскольку воспроизведение явлений жизни и природы в произведениях различных видов искусств гораздо многообразнее.

* * *

В 1860-е годы журналисты, писавшие об искусстве, продолжали апеллировать к концепции родственных искусств. К тому времени формула «*ut pictura poesis*» стала уже общим местом эстетической мысли: к сопоставлению литературы (не только поэтической, но и прозаической) с визуальными искусствами прибегали с разными целями¹⁵, в том числе для пересмотра жанровой системы. Так, очевидно ориентируясь на трактат Чернышевского, Стасов в статье в 1861 г. «О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве» писал относительно устарелости жанровой системы следующее:

¹⁴ Отмечу, что это сказывалось и на критических обзорах. Часто картины на исторические сюжеты относили к исторической живописи, но временами следовали и за определениями, данными в академических указателях.

¹⁵ О формуле «*ut pictura poesis*» существует обширная литература, в частности, см.: [Lee 1940; Hagstrum 1958]. О сопоставлении литературы (в том числе прозаической) и живописи в художественной критике см.: [Wrigley 1955: 242–246].

Ясно, что эти забавные деления принадлежат прошлому столетию и появились на свет в одно время с подразделениями поэзии на высокую и низкую, на поэзию од, мадригалов, пастушескую, поэзию легкую (*poésis légères*) и т. д. До какой степени эти подразделения потеряли теперь значение, прекрасно доказывается тем, что в наше время принуждены были выдумать такие удивительные промежуточные термины, как «исторический жанр», а между тем сюжеты новейших картин все-таки не умещаются в те категории, куда их насильно втискивали [Стасов 1861: 18]¹⁶.

В этом тексте Стасова встречается одно из первых упоминаний в отечественной критике понятия *исторический жанр* (*genre historique*), т. е. нового типа исторической картины, который появился в результате постепенного разрушения жанровой системы во Франции в конце XVIII в. Появление новой исторической картины исследователи связывают прежде всего с творчеством Делароша. Как было установлено М.-К. Шадонре, официально определение «исторический жанр» закрепилось как раздел Салона в 1833 г. [Chaudonneret 1995]. Новая жанровая модификация стала компромиссом, соединившим черты бытовой и «исторической живописи». Сюжеты для картин «исторического жанра» заимствовались из Средних веков, Нового времени или событий национальной истории той или иной страны. Художники изображали драматические эпизоды из жизни известных людей или вседневности прошлого. В отличие от героя классицистической исторической картины, обладавшего универсальным характером, персонаж «исторического жанра» наделялся индивидуальными особенностями (см.: [Чернышева 2017а: 88–92; 2017б; Чукчеева 2017]). Со второй половины 1830-х годов и вплоть до XX в. «исторический жанр» распространился по всей Европе, в Россию он проник довольно поздно лишь в 1860-е годы.

Одним из основных требований к новой исторической картине выдвигался «научный» подход в изображении событий минувшего (см., например: [Чернышева 2017а: 89; 2017б: 149–151; Чукчеева 2017]). С конца 1850-х годов в печати часто поднимался вопрос, как художнику следует работать с историческим материалом. В частности, рассматривая картины на академической выставке 1860 г., литературный критик В. Т. Плаксин давал следующие рекомендации:

...молодой художник должен быть осторожен и осмотрителен при выборе предметов и лиц для исторической картины, как нужно ему соразмерять этот выбор с своими силами разумения исторических фактов и понимания их; как надобно ему изучать характеры действующих лиц исторических: ведь для основательного изучения фактов и действующих лиц недостаточно прочесть один какой-нибудь источник; художник более, нежели поэт, должен избегать односторонних и поверхностных взглядов... [Плаксин 1860: 161].

¹⁶ Здесь Стасов, очевидно, вторит Чернышевскому, который говорил: «Что содержание поэзии не исчерпывается тремя известными элементами, внешним образом видим из того, что ее произведения перестали вмещаться в рамки старых подразделений» [Чернышевский 1986: 160]. Я благодарю Н. Н. Мазур за указание на пересечение этого фрагмента с трактатом Чернышевского.

Плаксин, как и многие рецензенты выставки 1860 г., сетовал на представленные на ней неудачные исторические картины воспитанников Академии художеств с точки зрения как их исполнения, так и воспроизведения исторических эпизодов, потому критик и советовал художникам вдумчивее подходить к выбору сюжетов. Осведомленность в различных областях знаний была важна для исторического живописца и прежде¹⁷, однако с 1840 по 1860 г. общеобразовательные дисциплины (включая историю) воспитанникам Академии не преподавались, в связи с чем уровень знакомства с историей среди молодых художников снизился (см.: [Молева, Белютин 1963: 257])¹⁸. По этой причине Плаксин, прибегая к концепции родственных искусств, рекомендовал живописцам тщательнее изучать исторические подробности изображаемых событий.

Обозревая выставку того же года, другой критик, по-видимому П. Н. Петров¹⁹, детально изложил принципы новой исторической картины (пока не используя дефиницию, ее обозначающую) и предлагал художникам следовать за современным состоянием исторической науки:

При таком положении истории как науки и живопись историческая должна идти уровень [sic!] с современным взглядом на нее. Из прежних манкенов [sic!] да натурщиков должна создать она действующих явных и скрытых данного происшествия, где равно важно [sic!] и передовые, и задние, потому что только общими усилиями был произведен тот или другой переворот, отразилось то или другое направление мысли. Для того же, чтобы эти личности произвели на нас впечатление, заинтересовали нас собою, художник должен лица их отметить свойственным каждому из них характером, выразив при этом общечеловеческие чувства, без утрирования и с сознанием, что здесь не место шутке или карикатуре [Петров (?) 1860: 21].

Таким образом подчеркивалось, что художнику, как и историку, необходимо уделять внимание как основным участникам исторического процесса, так и второстепенным. Основная цель исторической картины, по мнению рецензента, заключалась в том, чтобы вызывать сочувствие зрителя, но при этом психологическое состояние ее персонажей должно быть выражено художником без гиперболизации. До приведенного фрагмента критик отмечал, что на изложение исторических событий большое воздействие оказал исторический роман, по-видимому, вальтер-скоттовского типа. Действительно, как европейские, так и русские историки испытали влияние исторических романов Вальтера Скотта, созданных в конце XVIII в.

¹⁷ Суждение о том, что художник должен обладать глубокими познаниями не только в области истории, развивалось в европейской культуре с эпохи Возрождения [Lee 1940: 235–242].

¹⁸ С приходом в качестве вице-президента Академии князя Г. Г. Гагарина эти дисциплины снова ввели с целью повышения уровня образования художников, однако, судя по замечаниям в прессе, это не сильно улучшило ситуацию.

¹⁹ Предположение, что автором статьи был Петров, вызвано тем, что он был редактором отдела пластических искусств в этом журнале.

и ставших популярными в течение XIX столетия²⁰. Появление романов знаменитого шотландского писателя оказало значительное влияние в том числе на визуальную продукцию исторического содержания²¹. Б. Райт и М.-К. Шадонре в исследованиях по французской живописи XIX в. показали, как по аналогии с «исторической живописью», ассоциировавшейся с поэзией и трагедией, критики сопоставляли работы «исторического жанра» с историческим романом (обычно вальтер-скоттовского типа) или сочинениями историков [Wright 1981; Chaudonneret 1995: 79]. Здесь следует уточнить, что, в отличие от Европы (я в большей степени имею в виду Францию), где между проникновением в литературу и укоренением исторического романа и возникновением новой формулы репрезентации истории прошло мало времени, в России популярность исторических романов вальтер-скоттовского типа пришлось на 1820–1840-е годы, тогда как влияние их на изобразительное искусство стало обсуждаться лишь тридцать лет спустя, а укоренение «исторического жанра», ориентированного на исторический роман и сочинения историков, произошло лишь в 1880-е годы.

В рассматриваемый период диктат словесных искусств над визуальными почти единодушно подтверждался критиками. В 1862 г., рассматривая академические программы по исторической живописи, один из рецензентов размышлял:

Может ли живопись перегнать литературу? Слово ли вдохновляет кисть или кисть — слово? <...> Можно ли сказать — когда разовьется у нас русская историческая живопись, тогда и русская история будет лучше обработана, и образцы, созданные живописцами послужат содержанием, перельются в произведениях наших первоклассных писателей, а не наоборот ли? т. е. когда русская литература проявится в полной своей силе, в полном блеске, когда русская история будет обработана, тогда оживет русская живопись и найдет такие типы, такие краски, которые будут понятны и поразительно не новы сердцу каждого иностранца. Гений живописца очевидно идет по следам литературного гения [О-ь 1862: 266].

В ту пору многие полагали, что в результате тщательного изучения отечественного прошлого начнется и развитие исторической картины. В художественной среде бытовало мнение, что русская история остается плохо изученной для представления ее драматических, осмысленных эпизодов в живописи²². Однако отмечу, что одновременно с обсуждением критиками становления национальной школы живописи и жанровой системы в прессе разго-

²⁰ О чтении романов Вальтера Скотта за рубежом и в России см.: [Долинин 1988]; о развитии романов вальтер-скоттовского типа в русской литературе см.: [Альшутлер 1996].

²¹ О влиянии исторических романов Вальтера Скотта на изобразительное искусство см.: [Hager 1990].

²² Этот вопрос актуализировался с появлением программы 1861 г. «1433-й год на свадьбе великого князя Василия Васильевича Темного великая княгиня Софья Витовтовна отнимает у князя Василия Косого, брата Шемяки, пояс с драгоценными камнями, принадлежавший некогда Дмитрию Донскому, которым Юрьевичи завладели неправильно» (см.: [Чукеева 2020]).

релась дискуссия между историками о пересмотре задач исторической науки. Один из влиятельных историков той поры, И. Е. Забелин, писал:

Было время, когда история только геройствовала, когда все лица в ней выставлялись какими-то трагиками, в напыщенных позах и с напыщенными речами и даже делами; когда все, даже в самой жизни, принимало ходульно-величавый вид и высокопарный тон и вовсе устранило действительность как недостойный хлам, грязь и «подлость» жизни. Да и давно ли заговорили о действительности, о положительном, о сущем, как оно есть, а не как оно представлялось дотоле в запуганном и расстроенном воображении.

С этой только поры, как человеческое сознание повернуло на твердую дорогу действительности, изучения самой жизни — а не идеалов, исказивших ее разного рода раскраскою, — с этой только поры и историческое дело получило живой толчок и стремление также узнать самую жизнь, историческую действительность во всех ее крупных и мелких явлениях [Забелин 1860: 100–101].

Забелин описывал задачи истории, подобно тому как фельетонисты — задачи искусства по отражению явлений «обыденной жизни». Очевидно, что историк ориентировался (как и большинство журналистов) на сочинения В. Г. Белинского и актуальное в ту пору материалистское направление в эстетике. Следуя за современной эстетикой, историк таким образом видимо пытался повысить статус изучения «домашней жизни» (или внутренних основ жизни) русского народа. Безусловно, позитивистский взгляд на историю и требование к художникам изображать повседневность, было общеевропейским явлением того времени (см.: [Nochlin 1971: 23–33]). Подчеркну, что в те годы было распространено убеждение, что крестьянский быт оставался неизменным с допетровского времени. Как художники, так и историки для создания своих работ изучали этнографические материалы. Таким образом, в общественном сознании той поры повседневность стала связующим звеном между прошлым и современностью (см.: [Чукчеева 2020]).

Вопрос о том, надобно ли художнику следовать за сочинениями историков, приобрел остроту с появлением на академической выставке 1864 г. картины К. Д. Флавицкого «Княжна Тараканова», написанной на полуполюгендарный сюжет из истории царствования Екатерины II. Художник при ее создании опирался на статью о личности Таракановой (считавшейся незаконнорожденной дочерью Елизаветы Петровны), опубликованной в 1859 г. в «Русской беседе», и на исследование М. Н. Лонгинова в «Русском вестнике»²³, где было изложено предание о гибели в Петропавловской крепости Елизаветы Таракановой во время петербургского наводнения 1777 г.²⁴

²³ Т. Н. Горина предполагает, что, скорее всего, художник не ориентировался на перечисленные в указателе к академической выставке статьи при воссоздании этого исторического сюжета, однако подтверждений этому тезису не приводит [Горина 1955: 16].

²⁴ А. Г. Верещагина связывает появление этой картины с арестами в 1861–1862 гг. политических преступников и их заточением в Петропавловскую крепость. Основываясь на архивных материалах, искусствовед указывает, что художник планировал в дальнейшем разрабатывать близкие сюжеты: «Софья, видящая из окна своей кельи повешенных стрелцов», «Железная маска», «Тассо в темнице» [Верещагина 1990: 116, 222, прим. 51].

Но более убедительной публике представлялась версия о том, что Тараканова скончалась от чахотки за два года до наводнения. Существовала еще одна версия судьбы узницы, согласно которой она дожила до старости в Ивановском монастыре под именем сестры Досифеи. Дискуссию вызвал вопрос о правдоподобии и убедительности представленной версии событий и о том, насколько эти свойства важны для исторической живописи.

Н. Д. Дмитриев, разбирая полотно Флавицкого, отмечал:

Г. Флавицкий изобразил принцессу Тараканову в крепости, во время наводнения. На это он, конечно, имел некоторое право: рассказы об этом существуют. Но ведь критика для исторического живописца так же необходима, как и для исторического писателя. Выставляя историческое лицо, нужно проверить всю его историю, и чем фактичнее будет художественное произведение, тем оно важнее. Но здесь спорить с г. Флавицким, что происшествие это едва ли могло случиться, мы не можем, потому что не имеем для этого данных [Дмитриев 1864: 885].

Критик был убежден, что художнику, работающему с историческим материалом, должно обладать теми же качествами, что и историку. Лонгинов, который в 1859 г. написал статью о «Княжне Таракановой», не был столь категоричен, полагая, что художнику позволительно допускать неточность в изображении этого сюжета, поскольку история XVIII в. на тот момент была недостаточно изучена и по поводу самого события не было достоверных свидетельств [Лонгинов 1865: 89–94]. Однако большая часть критиков закрывала глаза на степень достоверности сюжета, поскольку на первый взгляд не было особой разницы, кто изображен на картине: несчастная узница вообще или конкретный исторический персонаж²⁵.

Вопрос, поставленный в связи с «Княжной Таракановой» критиком Дмитриевым, — необходимо ли художнику обладать теми же качествами, что и историку, — получил ответ со стороны авторитетного представителя исторической науки несколько лет спустя. В 1868 г. Ф. И. Буслаев в статье «Задачи современной художественной критики» отмечал:

История необъятна. <...> Какой выбрать сюжет, чтоб он был интересен и поучителен во всех смыслах для всех и каждого? Живопись не история. Она не поучает историческим фактам и из прошедшего извлекает общечеловеческие идеи и возбуждением к ним интереса расширяет человеку его настоящее. Всего более пригодны для этой цели важные события и громкие личности. Они интересуют всех, потому что всем известны; но вместе с тем они предлагают художнику новые трудности, вынуждая его открыть в сюжете избитом что-нибудь особенное, неожиданное, поражающее новизной. От художника требовать вполне строго беспристрастия, подобающего историку, нельзя [Буслаев 1868: 333].

²⁵ Н. А. Рамазанов предлагал художнику изменить название картины на «Узницу» [Рамазанов 1865: 3].

Буслаев подчеркивал, что у художника совершенно иные задачи, чем у историка-исследователя, и требовать от него достоверной передачи исторических фактов не следует. Однако ученый отмечал, что художник может создавать такие исторические образы, которые могут составить представления о прошлом в обществе. Точка зрения Буслаева была отличной от требований «научности», которые предъявлялись к современной исторической картине, но она отчасти сопрягалась с теми просвещенческими задачами, которые некоторые критики в эти годы ожидали от визуальных искусств на сюжеты из отечественной истории. Поскольку зрительская аудитория с начала царствования Александра II расширилась (в нее теперь включались низшие слои общества²⁶), критики предполагали, что историческая живопись может оказывать влияние на массы больше, чем произведения литературы и жанровые картины [Благовещенский 1864: 1; Годичная выставка 1864: 1; М. 1868: 3].

* * *

Большинство критиков тех лет предпочли бы видеть, как в поэтах (и шире — в литераторах), так и в художниках, «граждан своей страны и своего времени»²⁷, выражением чего должны были стать их произведения. Сопоставляя литературу и живопись, журналисты подчеркивали, что в словесных искусствах произошел сдвиг к воспроизведению окружающей действительности, тогда как изобразительное искусство оставалось оторванным от проблем современности. В этой связи подавляющая часть критиков призывала художников вслед за писателями «выбросить риторико-мифологический хлам» и обратиться к сюжетам из действительности; в частности, П. Н. Коваленский и И. И. Панаев отмечали:

Жанр (жанровая живопись. — М. Ч.) и пейзаж в настоящее время сделались любимыми родами в живописи, они преобладают над всеми другими родами, как повесть — любимый и преобладающий род в современной литературе... Кто теперь смотрит на мифологические или риторико-исторические картины (в роде Софьи Витовтовны, вырывающей пояс, и тому подобных)! Кто читает эпические и романтические поэмы [Коваленский, Панаев 1861: 83].

Сопоставляя литературные и живописные жанры, критики утверждали господство бытовой живописи и пейзажа над другими живописными родами,

²⁶ В пользу этого утверждения можно привести один из обзоров выставки 1857 г., в котором отмечалось: «Этот ежегодный праздник искусства приобретает с каждым годом все более и более народности, толпа, стекающаяся в обширные залы Академии, становится многочисленнее, и, что всего утешительнее, в толпе этой увеличивается число сибирок, длиннополых сюртуков и бород. Сегодня, например, эта длиннополая и бородатая публика составляет добрую треть посетителей выставки. <...> Это сближение низших, менее образованных слоев общества с искусством — принадлежит к числу благотворнейших последствий художественных выставок» [Петербургская летопись 1857: 333].

²⁷ Подобные разговоры в критике начинаются с конца 1850-х годов (см.: [М. 1859: 114]). О том, что художник должен быть гражданином своей эпохи, см.: [Voas 1941: 52–65; Noehlin 1971: 103–178].

в том числе над исторической живописью²⁸. Очевидно, что рецензенты имели в виду старую классицистическую историческую картину с ее нарочито-подчеркнутой театральностью, развивавшуюся в 1860-е годы в основном в рамках академических программ.

Примечательной по поводу состояния исторической живописи была позиция К. А. Варнека (сына художника-портретиста А. Г. Варнека), отмечающего, что ее развитие в русском искусстве в принципе невозможно²⁹, даже если художники будут обращаться к отечественной истории:

Но, опять, разве в нашей истории публика может увидеть свой образ, свой портрет? Где же в нашей истории подвиги нашего общества, летопись его действий? У нас нет ни того, ни другого; оттого мало еще родиться русским, чтоб иметь какое-нибудь понятие о русской истории; оттого-то наша история в книгах, а не в памяти общества. Обществу нечем любоваться собою в исторических наших картинах. Есть кое-какие факты, да они далеки и туманны [Варнек 1861: 999].

В 1860-е годы началось критическое переосмысление национального прошлого, в связи с чем Варнек и отмечает, что в отечественной истории нет явлений, с которыми могли бы возникнуть ассоциации у современников³⁰. Помимо того он обращает внимание на недостаток знания отечественной истории в обществе. По мнению Варнека, создание исторических полотен станет возможным, если в обществе будут вспоминать минувшие события русской истории.

В начале 1862 г. Варнек опубликовал серию заметок в «Русском художественном листке», где отчетливо сформулировал причину, по которой в России невозможно развитие исторической живописи. Последняя появилась в русском искусстве в результате петровских реформ, а потому не могла стать

²⁸ Справедливости ради стоит отметить, что далеко не все были согласны с оценкой сложившейся ситуации. Критик и скульптор Рамазанов отмечал по этому поводу: «Живая действительность, как в литературе, так и в искусствах, выхваченная хотя и с жаром, но при отсутствии вкуса к изящному, часто впадает в тривиальное и даже пошлое, так что все эти толкучие рынки, обжорные ряды, сцены на улице, в задней комнате веселого трактира и т. п., правда, очень доступные огромному большинству посетителей выставок, заставляют нас, однако, очень сожалеть, что исторический и религиозный роды живописи почти совершенно исчезают в академии, тогда как они и должны распространять на все веяния изящества» [Художник 1862: 27].

²⁹ «Что же история, что же те высокие сюжеты, возвышающие душу, заставляющие любоваться не на обыденную нечистоту, а на наше небо? — Нет у нас истории, и не скоро она будет» [К. В. 1860а: 770].

³⁰ В другом тексте Варнек отмечал: «Надо примириться нам прежде с теми древними деятелями, которые все низводятся, да низводятся современной пристальной обработкой веков прошедших. Мы видим нечистоту, мы видим эгоизм и материальные расчеты, которые выступили поверх славы и золотой внешности тех древних героев, и время ли теперь идеализировать их подвиги? Пусть пройдут годы, пусть вычистим мы всю нечистоту эту (...) тогда, может быть, в состоянии будем мы взглянуть на дело, а не на человека, отделить личность от деяния, тогда станем мы идеализировать дело, а не человека, как бывало до сих пор, тогда зародится история в живописи» [К. В. 1860а: 770].

самобытным явлением культуры³¹. Варнек предполагал, что «стремление к сатире» есть та характерная черта русского народа и соответственно русского искусства, которая и делает его своеобразным³². Сатира, по его мнению, особенно полно выразилась в творчестве Федотова и его последователей. Критик подчеркивал:

В картинах Федотова общество в первый раз увидело само себя; искусство начало отражать нашу собственную жизнь, нашу любовь к сатире, к насмешке. Тут были уже не идеализированные мужички Венецианова, тут была правда. Началось движение без восклицаний и восторгов, движение не одних избранных, а всего общества [Варнек 1861: 1000].

Очевидно, для Варнека самобытным является то искусство, которое представляет собой правдивый «портрет» различных слоев общества, помогающий им познать свою сущность. Сходные суждения о творчестве Федотова высказывали и другие журналисты, часто говоря о нем как о «Гоголе русской живописи». Здесь они, вероятнее всего, ориентировались на Белинского, рассматривавшего Гоголя как национального поэта³³. Критик полагал, что в творчестве Гоголя (точнее, в его «Мертвых душах», которые он характеризовал как произведение, впервые отразившее русскую действительность) был выражен «русский дух», который «ощущается и в юморе, и в иронии, и в размашистой силе чувств...» [Белинский 1955: 219]. Таким образом, сопоставляя Федотова с Гоголем, большая часть журналистов оценивала художника как зачинателя нового, национального направления в живописи.

Но среди рассуждений о самобытности бытового и «исторического» жанров особенно выделялась точка зрения Буслаева. Разделяя задачи живописи и литературы, историк полагал, что живопись по своему характеру не может быть национальным искусством:

Живопись не литература, она пользуется не звуками родного слова, а светом и тенью, очерками и красками, то есть таким языком, который одинаково понятен всем цивилизованным народам. Потому порабощение чужому влиянию в живописи сильнее и неотразимее. Литера-

³¹ «Нарядившись в иностранцы, мы и требовали иностранного. Перерядились мы по желанию царя для снискания благосклонности (...) таких же картин, какие любил царь, то есть (...) которые по книжкам считались наилучшими: исторических, мифологических и фламандских. Самое искусство, обратным действием, не могло зародить к себе любви. Нашу историю, которую за малыми исключениями не мы разработали, мы не очень любили, а потому не могла возбудить любви и иллюстрация ее. Мифология и фламандская жизнь были еще более нам чужды» [К. В. 1862: 74].

³² «Есть в нашей жизни своя, самобытная сторона: это стремление к сатире...» [К. В. 1860b: 805].

³³ Белинский подчеркивал: «Если б мы имели несчастье увидеть гения и великого писателя в каком-нибудь писаке средней руки (...) и тогда бы не находили этого столь смешным, нелепым, оскорбительным, как мысль о том, что Гоголь — великий талант, гениальный поэт и первый писатель современной России... За сравнение его с Пушкиным на нас нападали люди, всеми силами старавшиеся бросать грязью своих литературных воззрений в страдальческую тень первого великого поэта Руси...» [Белинский 1955: 214].

тор, сколько бы ни набрался иноземных идей, все же будет мыслить на русский лад, если складно и свежо выражается на родном языке. <...> Вот причина, почему наша живопись трудами Академии раньше литературы высвободилась из-под стеснительных оков национальности, и действительно заявила о своих правах на европейское существование, хотя бы в произведениях иностранцев, пользующихся русским покровительством, или таких Русских, которые должны были забыть свое, чтоб идти по пути общеевропейского развития живописи [Буслаев 1863: 7].

Однако, как и большинство критиков, Буслаев приветствовал обращение художников к сценам из «действительной жизни». По его мнению, это было предпочтительней изображения исторических эпизодов без проявления к ним интереса.

Но, несмотря на то что художники и публика отдавали предпочтение картинам бытового жанра, П. Н. Петров все же допускал сценарий развития исторической живописи в России:

Если, впрочем, в последней (исторической живописи. — М. Ч.) останется еще что-либо живучего, способного к возрождению, жанр (жанровая живопись. — М. Ч.) успеет и слить ее с собою, пересоздав в новую форму *исторического жанра*. Но чтобы могло совершиться такое слитие, нужно истории приняться за изучение прошлой жизни отечества с упорным постоянством страсти, а не с минутными только порывами по случаю задания темы, полюбить историческую родину ради нее самой [Петров 1862: 190].

Петров сделал важное замечание, что осуществление этого сценария возможно только при двух условиях: во-первых, глубокого изучения художниками отечественной истории и, во-вторых, модернизации исторической картины путем соединения с жанровой живописью.

* * *

Вопрос о развитии исторической картины нового типа на русской почве приобрел особую актуальность в 1865 г. в связи с появлением в газете «Голос» известной заметки «Несчастливая выставка в академии художеств», написанной, вероятно, Д. В. Григоровичем, в 1864 г. начавшим служить секретарем Общества поощрения художеств (см.: [Беспалова, Верещагина 1979: 64–69]). Автор отмечал:

Везде исторический жанр уже вытесняет чисто историческую живопись по весьма простой причине — нет на нее потребителей [Григорович 1865: 2].

Григорович подчеркивал, что в изобразительном искусстве идеалы изменились и классицистические исторические картины устарели, спрос на них падает. По этой причине он задавался вопросом:

Разве исторический жанр, например из нашей отечественной истории, — не искусство? Разве одни голые греки на олимпийских играх, да боги Олимпа, да библейские сюжеты и достойны кисти художника <...> а современная нам жизнь и отечественная история — все это не стоит того, чтоб передавать их на полотне, или если и стоит, то не иначе как на саженных полотнах <...>? Для кого же и для чего пишутся на заданную программу эти ежегодно выставляемые картины? [Там же].

Следует заметить, что автор критиковал и жанровые картины, полагая, что художники, начитавшись журнальных статей, пошли за современными литературными сочинениями, в которых обличалось общество, что в итоге привело, по его мнению, к распространению сцен с изображениями пьяных мужиков и т. п. Отмечая необразованность художников, их незнание русской истории, критик выявил причину увеличения числа жанровых картин. Он предполагал, что живописцы считают написание бытовых сцен задачей более простой, нежели создание исторических картин.

Некоторые художественные критики были солидарны с позицией Григоровича о причинах упадка художеств в России, но далеко не все были согласны с его стремлением заменить «историческую живопись» на «исторический жанр». Так, в консервативной газете «Весть» в статье об академической выставке говорилось:

Что исторический жанр более соответствует требованиям настоящего времени, это неоспоримо, но что поэтому следует искоренить историческую живопись — об этом можно спорить не только с фельетонистом Голоса, но даже со всей русской литературой. Странно, однако, что «вся русская литература» забывает, что академические программы задаются не самостоятельным художникам, а ученикам в виде урока <...> что все Делароши, Каулбахи [sic!], Уси, Гале не разом сделали великими художниками, не находили ниже своего достоинства прежде поработать над исторической живописью; что уничтожить ее в академии значило бы то же, что уничтожение классического образования в наших учебных заведениях [И*** 1865: 1].

Одновременно с обсуждаемым эпизодом в русской прессе разворачивалась дискуссия о классическом и реальном образовании в учебных заведениях, ставшая результатом образовательной реформы 1864 г. (суть этой реформы заключалась в введении в Российской империи бессловного образования). За обсуждением вопросов отечественного просвещения стояли идеологические мотивы³⁴. Консерваторы, сторонники развития классического образования, полагали, что попытки его уничтожения направлены против монархии и противоречат религиозному воспитанию³⁵. Проводя параллель между уничтожением академических программ и уничтожением классического образования, фелье-

³⁴ Важно заметить, что образовательная реформа проводилась на фоне польского восстания 1863 г.

³⁵ О дискуссии вокруг отечественного просвещения см.: [Стафёрова 2007: 266]; об оппозиции реформам Александра II см.: [Христофоров 2002].

тонист газеты «Весть» выступал как один из немногочисленных сторонников академической системы обучения художествам, очевидно, полагая, что отказ от «исторической живописи» будет вредным для развития русского искусства.

Дискуссия завершилась статьей Стасова «Мамки и няньки невпопад», в которой отмечалось, что фельетонист «Голоса» зря упрекает учеников Академии в незнании русской истории. В том же году, когда разразилась рассматриваемая дискуссия, в Обществе поощрения художеств проходил конкурс, одна из премий была присуждена картине барона М. П. Клодта «Палата золотых дел мастеров при царе Алексее Михайловиче». Рассматривая эту работу, Стасов говорил, что равнодушно к ней так же, как «наши отцы бывали равнодушны к картине: Центавр Хирон учит Ахиллеса стрелять из лука, или как наши потомки будут равнодушны к картине: господин Цайненс учит русских мастеров на Александровском заводе тянуть полосы, ковать железо» [В. С. 1866 (13): 1]. Очевидная ирония Стасова позволяет предположить, что он скептически относился к возможности развития исторической картины в современной России.

Высказанная Григоровичем позиция относительно жанровой живописи в дальнейшем получила поддержку. Если в первой половине 1860-х годов критики почти единодушно выступали за развитие бытовой живописи, то во второй половине десятилетия некоторые из них писали о том, что осмысленно изображать явления современности не так-то просто. В частности, Н. Д. Дмитриев отмечал, что жанрист

...имеет дело с тою же самою жизнью, которая удалась от нас и на тысячелетия; требования от него те же самые, даже, если хотите, большие, чем от историка; «покажите нам, говорят ему, смысл бесчисленных явлений, вертящихся вокруг нас», покажите мировые вечные начала, кои в них непременно есть, потому что в силу их они и вышли на жизненную сцену; из их бесконечной многочисленности сложится наша эпоха, наша история, из этих миллионов мелких сцен и событий составит же общий характер, общий смысл, общее дело, которое мы передадим миру [Дмитриев 1865: 2].

Таким образом, по мнению рецензента, художник-жанрист должен был быть философом и внимательно относиться к явлениям будничной жизни. Многие рецензенты замечали, что изображения античных, ветхозаветных героев были вытеснены кабацкими и т. п. сценами, в которых нет никакой идеи. Часть участников этих дискуссий (например, Дмитриев и Буслаев) полагали, что задачи исторической и бытовой живописи сходные — воспроизведение жизни — и оба жанра вызывают интерес у публики в равной степени [Дмитриев 1865: 2; Буслаев 1869: 753–754].

Несмотря на то что большинство критиков оценивали 1860-е годы как кризисную пору для русского искусства, Стасову сложившаяся художественная ситуация представлялась иначе. Подводя итоги развитию отечественного искусства за десятилетие в статье «Наши художественные дела» (1869), критик отмечал:

...наконец-то русское искусство начало себя сознавать родным братом и могучим товарищем литературы, почуяв, что все усилия его

направлены нынче к выражению жизненной правды и действительности, теперь ему всего более дорогой и близкой, — общество наше стало вдруг нуждаться в картинах нынешних живописцев столько же, сколько нуждается в романах, повестях, драмах и комедиях нынешних писателей [Стасов 1869: 2].

Стасов преувеличивал успехи отечественного искусства, приветствуя обращение художников к жанру, в котором он видел будущее национальной школы живописи. Прибегая к формуле родственных искусств, критик, таким образом, повышал значимость современного направления изобразительного искусства, репутация которого несколько пошатнулась по сравнению с началом 1860-х годов.

Очевидно, дискуссия, развернувшаяся вокруг жанровой системы в 1860-е годы, была частью более широкой полемики об эстетике, инспирированной публикацией диссертации Чернышевского. По большому счету, отечественных критиков той поры интересовал вопрос о роли искусства в общественном развитии. В этом отношении историческая живопись поначалу представлялась бессодержательным и бесперспективным жанром для национальной школы. Но, несмотря на то что жанровая живопись получала гораздо больше поддержки со стороны публики, с середины 1860-х годов задачи исторической живописи начинают пересматриваться. Так, в 1864 г. Н. А. Благовещенский в статье по случаю столетнего юбилея Академии художеств предлагал художникам для преодоления упадка в живописи создавать исторические картины на сюжеты из отечественного прошлого, предполагая, что их будут охотно приобретать, особенно если эти полотна будут воспроизводить эпизоды из прошлого тех мест, откуда родом жертвующие средства на искусство. В конце заметки журналист подчеркивал:

Неужели и теперь между представителями нашего земства, даже в отдаленных провинциях, не найдется людей просвещенных настолько, чтобы понимать, какая образовательная сила заключена в произведениях искусства? [Благовещенский 1864: 1].

Если в начале десятилетия некоторые критики отмечали, что произведения на сюжеты из русской истории невозможны, в том числе по причине отсутствия в памяти общества представлений об отечественном прошлом, то во второй половине 1860-х годов начинает намечаться перспектива развития исторической живописи как инструмента народного просвещения.

В 1870-е годы дискуссии о превосходстве бытового или «исторического» жанра не утихнут, но особенно актуализируется вопрос о причинах небольшого числа в русском искусстве произведений на сюжеты из отечественной истории.

Источники

- Белов 1858 — *Белов И.* Доморощенный художник // Светопись. 1858. № 2. С. 53–57 (61).
Белинский 1955 — *Белинский В. Г.* Похождения Чичикова, или Мертвые души // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 6. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. С. 209–222.

- Благовещенский 1864 — *Благовещенский Н. А.* К вопросу о губернских художественных музеях. По поводу столетнего юбилея Академии Художеств // *Голос.* 1864. 25 нояб. (7 дек.). № 326. С. 1.
- Буслаев 1863 — *Буслаев Ф. И.* Картины русской школы живописи, находившиеся на лондонской всемирной выставке // *Современная летопись.* 1863. Февраль. № 5. С. 6–11.
- Буслаев 1868 — *Буслаев Ф. И.* Задачи современной эстетической критики // *Русский вестник.* Т. 77. 1868. Сентябрь. С. 273–336.
- Буслаев 1869 — *Буслаев Ф. И.* Новые иллюстрированные издания. Басни Крылова, иллюстрированные академиком Трутовским // *Русский вестник.* Т. 82. 1869. Август. С. 750–767.
- В. С. 1866 — *В. С.* [*Стасов В. В.*] Мамки и няньки не впадут // *Санкт-Петербургские ведомости.* 1866. 12 (24) янв. № 12. С. 1–2. 13 (25) янв. № 13. С. 1.
- Варнек 1861 — [*Варнек К. А.*] Страница из истории нашего искусства // *Северная пчела.* 1861. № 242. 30 окт. С. 999–1000.
- Годичная выставка 1864 — Годичная выставка в Академии Художеств // *Голос.* 1864. 6 (18) дек. № 337. С. 1.
- Григорович 1865 — [*Григорович Д. В.*] Несчастливая выставка в академии художеств // *Голос.* 1865. 17 окт. № 278. С. 2.
- Дмитриев 1864 — *Дмитриев Н. Д.* Художественные новости в Петербурге // *Отечественные записки.* Т. 157. № 12. 1864. С. 883–899.
- Дмитриев 1865 — *Дмитриев Н. Д.* Художественные новости // *Биржевые ведомости.* 1865. 1 дек. № 262. С. 2.
- Журналы 1860–1861 — Журналы заседаний Совета Императорской Академии художеств 23 сентября 1860 — 28 августа 1861 г. (Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 19. Д. 1742).
- Забелин 1860 — *Забелин И. Е.* Размышление о современных задачах русской истории и древностей // *Отечественные записки.* Т. 133. 1860. Ноябрь. С. 95–144.
- И*** 1865 — *И**** [*Ласкос И. Л. (?)*] Академическая выставка и наши критики // *Весть.* 1865. № 18. 4 нояб. С. 1.
- К. В. 1860а — *К. В.* [*Варнек К. А.*] Заметка неспециалиста по поводу выставки в Академии Художеств // *Русский Инвалид.* 1860. № 205. 24 сент. С. 769–770.
- К. В. 1860б — *К. В.* [*Варнек К. А.*] Заметка неспециалиста по поводу выставки в Академии Художеств // *Русский инвалид.* 1860. № 213. 5 окт. С. 805–806.
- К. В. 1862 — *К. В.* [*Варнек К. А.*] Художественные заметки // *Русский художественный листок.* 1862. 1 июля. № 19. С. 71–74.
- Карамзин 1819 — *Карамзин Н. М.* История Государства Российского. Т. 8. СПб.: Тип. Н. Греча, 1819.
- Коваленский, Панаев 1861 — *Коваленский П. Н., Панаев И. И.* Годичная выставка Академии Художеств // *Современник.* Т. 89. № 9. 1861. Современное обозрение. С. 71–83.
- Лонгинов 1865 — *Лонгинов М.* Заметка о княжне Таракановой. По поводу картины г. Флавицкого // *Русский архив.* 1865. Вып. 1. Стлб. 89–94.
- М. 1868 — *М.* Петербургская хроника // *Русский инвалид.* 1868. № 266. 29 сент. С. 3.
- М. 1859. — *М.* [*Михайлов М. Л.*] Художественная выставка в Петербурге. Май и июнь 1859 года // *Современник.* 1859. № 7. Отд. 3. С. 105–114.
- М. З. 1859 — *М. З.* Общественный листок // *Сын Отечества.* 1859. № 20. 17 Мая. С. 525–529.
- О-ъ 1862 — *О-ъ Я. П.* — По поводу выставки в императорской академии художеств // *Иллюстрация.* 1862. № 242. 25 окт. С. 266–267.
- Петербургская летопись 1857 — Петербургская летопись. Открытие выставки в Академии Художеств // *Санкт-Петербургские Ведомости.* 1857. 24 марта. № 67. С. 333–334.

- Петров (?) 1860 — [Петров П. Н.] Художественная выставка. Статья вторая: Историческая и портретная живопись // Искусства. 1860. Октябрь. Кн. 1. № 2. С. 21–26.
- Петров 1862 — Петров П. Н. П. А. Федотов и современное значение живописи бытовых сцен // Северное сияние. Т. 1. 1862. Стлб. 190–206.
- Плаксин 1860 — Плаксин В. Мысли и заметки. По случаю обозрения выставки Академии Художеств // Семейный круг. 1860. № 46. 17 нояб. С. 156–164.
- Рамазанов 1865 — Рамазанов Н. А. Княжна Тараканова. Картина г. профессора Флавицкого // Московские ведомости. 1865. 15 апр. № 80. С. 3.
- Стасов 1861 — Стасов В. В. О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве // Русский вестник. Т. 35. 1861. С. 5–48.
- Стасов 1864 — Стасов В. В. Академическая выставка 1863 года // Библиотека для чтения. Т. 181. № 2. 1864. С. 1–15.
- Стасов 1869 — Стасов В. В. Наши художественные дела // Санкт-Петербургские ведомости. 1869. 13 февр. № 43. С. 2–3.
- Художник 1862 — Художник [Рамазанов Н. А.] По поводу заметок о выставке в Академии Художеств // Современная летопись. 1862. № 44. Ноябрь. С. 26–27.
- Чернышевский 1986. — Чернышевский Н. Г. Об эстетическом отношении искусства к действительности // Чернышевский Н. Г. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1986. Т. 1. С. 71–173.

Литература

- Альтшуллер 1996 — Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830-х годов. М.: Академ. проект, 1996.
- Беспалова, Верещагина 1979 — Беспалова Н. И., Верещагина А. Г. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века: Очерки. М.: Изобразит. искусство, 1979.
- Верещагина 1990 — Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве: шестидесятые годы XIX в. М.: Искусство, 1990.
- Горина 1955 — Горина Т. Н. Константин Дмитриевич Флавицкий. 1830–1866. М.: Искусство, 1955.
- Долинин 1988. — Долинин А. История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М.: Книга, 1988.
- Молева, Белютин 1963 — Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX века. М.: Искусство, 1963.
- Стафёрова 2007 — Стафёрова Е. Л. А. В. Головин и либеральные реформы в просвещении (первая половина 1860 гг.). М.: КАНОН+; РООИ «Реабилитация», 2007.
- Уортман 2004 — Уортман Р. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии / Пер. с англ. Т. 2: От Александра II до Николая II. М.: О. Г. И., 2004.
- Христофоров 2002 — Христофоров И. А. «Аристократическая» оппозиция великим реформам: Конец 1850 — середина 1870-х гг. М.: Рус. слово, 2002.
- Чернышева 2017a — Чернышева М. А. Законченная картина как концептуальный черновик: к вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве // Die Welt der Slaven. Jg. 62. Heft 1. 2017. S. 79–99.
- Чернышева 2017b — Чернышева М. А. Genre historique во французском искусстве первой половины XIX века. К определению исторической картины нового типа // Искусствознание. 2017. № 3. С. 146–169.
- Чукчеева 2017 — Чукчеева М. А. Формирование исторического жанра в России в 1860-е годы и творчество В. Г. Шварца // Художественная культура. 2017. № 1 (19). URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-1-19/prikladnaya-kulturologiya/5224.html>.

- Чукчеева 2020 — Чукчеева М. А. Проблема «национального» в отечественном искусстве: дискуссия об историческом и бытовом жанрах живописи в русской прессе 1860-х годов // Актуальные проблемы истории и теории искусства. Сб. науч.ст. Вып. 10 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2020. С. 351-362.
- Adlam 2005 — Adlam C. Realist aesthetics in nineteenth-century Russian art writing // *The Slavonic and East European Review*. Vol. 83. No. 4. 2005. P. 638–663.
- Ambrosini 1995 — Ambrosini L. Genre painting under the Restoration and July Monarchy: The critics confront popular art // *Gazette des Beaux-Arts*. Vol. 125. 1995. P. 41–52.
- Boas 1940 — Boas G. Il faut être de son temps // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 1. No. 1. 1941. P. 52–65.
- Chaudonneret 1995 — Chaudonneret M.-C. “Du ‘genre anecdotique’ au ‘genre historique’”: Une autre peinture d’histoire // *Les années romantique: La peinture français de 1815 à 1850*. Paris: Réunion des musées nationaux; Nantes: Musée des beaux-arts de Nantes, 1995. P. 76–85.
- Dianina 2013 — Dianina K. When art makes news: Writing culture and identity in imperial culture. DeKalb: Northern Illinois Press, 2013.
- Gachtgens 2003 — Gachtgens B. The theory of French genre painting and its European context // *The age of Watteau, Chardin and Fragonard: Masterpieces of French genre painting* / Ed. by C. B. Bailey. London: Yale Univ. Press; Ottawa: National Gallery of Ottawa, 2003. P. 40–59.
- Gray 2000 — Gray [Blakesley] R. P. Russian genre painting in the nineteenth century. Oxford: Clarendon Press, 2000.
- Hager 1990 — Hager W. Walter Scott Über historische Darstellung // *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion, und Ideologie* / Hrsg. von E. Mai. Mainz am Rhein: P. von Zabern, 1990. S. 209–212.
- Hagstrum 1958 — Hagstrum J. H. The sister arts: The tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray. Chicago: Chicago Univ. Press, 1958.
- Ledbury 2000 — Ledbury M. Sedaine, Greuze and the boundaries of genre. Oxford: Voltaire Foundation, 2000.
- Ledbury 2001 — Ledbury M. The hierarchy of genre in the theory and practice of painting in the eighteenth-century France // *Théorie et débats esthétiques au dix-huitième siècle. Éléments d’une enquête. Debates on aesthetics in the eighteenth century. Questions of theory and practice* / Textes éd par. É. Décultot, M. Ledbury Paris: Honoré Champion, 2001. P. 187–209.
- Lee 1940 — Lee R. W. *Ut pictura poesis*: The humanistic theory of painting // *The Art Bulletin*. Vol. 22. No. 4. 1940. P. 197–269.
- Nochlin 1971 — Nochlin L. Realism. Baltimore: Penguin Books, 1971.
- Wright 1981 — Wright B. S. Scott’s historical novels and French historical painting 1815–1855 // *The Art Bulletin*. Vol. 63. No. 2. 1981. P. 268–287.
- Wrigley 1995 — Wrigley R. The origins of French art criticism: From the Ancien Régime to the Restoration. Oxford: Clarendon Press, 1995.

References

- Adlam, C. (2005). Realist aesthetics in nineteenth-century Russian art writing. *The Slavonic and East European Review*, 83(4), 638–663.
- Al’tshuller, M. G. (1996). *Epokha Val’era Skotta v Rossii: Istoricheskii roman 1830-kh godov* [The epoch of Walter Scott in Russia: Historical novel of 1830s]. Moscow: Akademicheskii proekt. (In Russian).
- Ambrosini, L. (1995). Genre painting under the Restoration and July Monarchy: The critics confront popular art. *Gazette des Beaux-Arts*, 125, 41–52.

- Bespalova, N. I., Vereshchagina, A. G. (1979). *Russkaia progressivnaia khudozhestvennaia kritika vtoroi poloviny XIX veka: Ocherki* [Russian progressive art criticism of the second half of 19th century: Essays]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (In Russian)
- Boas, G. (1941). Il faut être de son temps. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1(1), 52–65.
- Chaudonneret, M.-C. (1995). “Du ‘genre anecdotique’ au ‘genre historique’”: Une autre peinture d’histoire. In *Les années romantique: La peinture français de 1815 à 1850*, 76–85. Paris: Réunion des musées nationaux; Nantes: Musée des beaux-arts de Nantes. (In French).
- Chernysheva, M. A. (2017a). Genre historique vo frantsuzskom iskusstve pervoi poloviny XIX veka. K opredeleniiu istoricheskoi kartiny novogo tipa [*Genre historique in French art of the first half of the 19th century. Towards a definition of a new type of history painting*]. *Iskusstvoznaniye* [Art Studies], 2017(3), 146–169. (In Russian).
- Chernysheva, M. A. (2017b). Zakonchennaiia kartina kak kontseptual’nyi chernovik: k voprosu o genezise istoricheskogo zhanra v russkom iskusstve [Finished picture as a conceptual draft: Towards the genesis of the historical genre in Russian art]. *Die Welt der Slaven*, 62(1), 79–99. (in Russian).
- Chukcheeva, M. A. (2017). Formirovanie istoricheskogo zhanra v Rossii v 1860-e gody i tvorchestvo V. G. Shvartsa [The formation of historical genre painting in Russia in the 1860s and V. G. Shvarts’s art]. *Khudozhestvennaia kul’tura* [Artistic culture], 2017(1(19)). Retrieved from: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-1-19/prikladnaya-kulturologiya/5224.html>. (In Russian).
- Chukcheeva, M. A. (2020). Problema “natsional’nogo” v otechestvennom iskusstve: diskussiiia ob istoricheskom i bytovom zhanrakh zhivopisi v russkoi presse 1860-kh godov [The question of “the national” in Russian art: Debates on historical and genre painting in the Russian press of the 1860s]. In A. V. Zakharova et al. (Eds.). *Aktual’nye problemy istorii i teorii iskusstva* [Actual problems of history and theory of art] (Issue 10), 351–362. St. Petersburg: NP-Print. (In Russian).
- Dianina, K. (2013). *When art makes news: Writing culture and identity in imperial culture*. DeKalb: Northern Illinois Univ. Press.
- Dolinin, A. (1988). *Istoriia, odetaia v roman: Val’ter Skott i ego chitateli* [History dressed in novel. Walter Scott and his readers]. Moscow: Kniga. (In Russian).
- Gahtgens, B. (2003). The theory of French genre painting and its European context. In C. B. Bailey (Ed.). *The age of Watteau, Chardin and Fragonard: Masterpieces of French genre painting*, 40–59. London: Yale Univ. Press; Ottawa: National Gallery of Ottawa.
- Gorina, T. N. (1955). *Konstantin Dmitrievich Flavitskii. 1830–1866*. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Gray [Blakesley], R. P. (2000). *Russian genre painting in the nineteenth century*. Oxford: Clarendon Press.
- Hager, W. (1990). Walter Scott Über historische Darstellung. In E. Mai (Ed.). *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion, und Ideologie*. 209–212. Mainz am Rhein: P. von Zabern. (In German).
- Hagstrum, J. H. (1958). *The sister arts: The tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*. Chicago: Chicago Univ. Press.
- Khristoforov, I. A. (2002). “Aristokraticheskaia” oppozitsiia velikim reformam: Konets 1850 — seredina 1870-kh gg. [Aristocratic opposition to the Great Reforms: The end of the 1850s — mid-1870s]. Moscow: Russkoe slovo. (In Russian).
- Ledbury, M. (2000). *Sedaine, Greuze and the boundaries of genre*. Oxford: Voltaire Foundation.
- Ledbury, M. (2001). The hierarchy of genre in the theory and practice of painting in the eighteenth-century France. In E. Décultot, M. Ledbury (Eds.). *Théorie et débats esthétiques au dix-huitième siècle. Élément d’une enquête. Debates on aesthetics in the eighteenth century. Questions of theory and practice*, 187–209. Paris: Honoré Champion.

- Lee, R. W. (1940). *Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting. The Art Bulletin*, 22(4), 197–269.
- Moleva, N., Beliutin, E. (1963). *Russkaia khudozhestvennaia shkola pervoi poloviny XIX veka*. [Russian artistic school of the first half of the 19th century]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Nochlin, L. (1971). *Realism*. Baltimore: Penguin Books.
- Staferova, E. L. (2007). *A. V. Golovnin i liberal'nye reformy v prosveshchenii (pervaia polovina 1860 gg.)* [A. V. Golovnin and liberal reforms in education (first half of the 1860s)]. Moscow: KANON+; ROOI “Reabilitatsiia”. (In Russian).
- Uortman, R. (2004). *Stsenarii vlasti; Mify i tseremonii russkoi monarkhii* [Trans. from Wortman, R. S. (1995). *Scenarios of power: Myth and ceremony in Russian monarchy*. Princeton: Princeton Univ. Press] (Vol. 2). Moscow: O. G. I. (In Russian).
- Vereshchagina, A. G. (1990). *Istoricheskaia kartina v russkom iskusstve: shestidesiatye gody XIX v.* [History painting in Russian art: The 1860s] Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Wright, B. S. (1981). Scott’s historical novels and French historical painting 1815–1855. *The Art Bulletin*, 63(2), 268–287.
- Wrigley, R. (1995). *The origins of French art criticism: From the Ancien Régime to the Restoration*. Oxford: Clarendon Press.

* * *

Информация об авторе

Мария Александровна Чукчеева
аспирантка, факультет истории
искусств, Европейский университет
в Санкт-Петербурге
Россия; 191187, Санкт-Петербург,
ул. Гагаринская, д. 6/1А
Тел.: +7 (812) 386-76-35
✉ mchukcheeva@eu.spb.ru

Information about the author

Maria A. Chukcheeva
PhD Student, Department of Art History,
European University at Saint Petersburg
Russia, 19187, St. Petersburg, Gagarinskaya
Str., Bld. 6/1A
Tel.: +7 (812) 386-76-35
✉ mchukcheeva@eu.spb.ru

Г. С. Зеленина^{ab}

ORCID: 0000-0001-9411-4102

✉ galinazelenina@gmail.com

^a *Российский государственный гуманитарный университет
(Россия, Москва)*

^b *Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)*

«ЭТО — ИЗВРАЩЕНИЕ, ЭТО НЕНОРМАЛЬНО»: РАЦИОНАЛИЗАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ШОКА В МАНЕЖЕ 1 ДЕКАБРЯ 1962 Г.

Аннотация. 1 декабря 1962 г. Н. С. Хрущев посетил открывшуюся в Манеже выставку, посвященную 30-летию Московского отделения Союза художников, и примкнувшую к ней небольшую экспозицию молодых авангардистов. Творчество авангардистов главе государства крайне не понравилось. Разнос Хрущевым авангардной выставки как «наиболее прямой и острый эпизод столкновения искусства и власти в годы оттепели» запечатлен в стенограмме его визита, в мемуарах как присутствовавших, так и отсутствовавших там художников и изучен исследователями — с точки зрения аппаратных интриг, культурной политики и взаимоотношений власти и интеллигенции в эпоху поздней оттепели. Статья анализирует состав «вульгарного поношения», которому глава государства подверг авангардистов, прослеживает осмысление Хрущевым представшего перед ним «уродства», преобразование бурной аффективной реакции в утверждение привычных идеологических тезисов и конструирование сложносочиненной категории художников-«педерастов», которую современная наука по праву охарактеризовала бы как интерсекциональную.

Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Ключевые слова: Хрущев, оттепель, искусство, культурная политика, авангард, маскулинность, гомосексуальность, евреи, Другой, интерсекциональность

Для цитирования: Зеленина Г. С. «Это — извращение, это ненормально»: рационализация эстетического шока в Манеже 1 декабря 1962 г. // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 52–70. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-52-70.

*Статья поступила в редакцию 4 февраля 2020 г.
Принято к печати 10 июля 2020 г.*

G. S. Zelenina^{ab}

ORCID: 0000-0001-9411-4102

✉ galinazelenina@gmail.com

^a Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)

^b The Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration (Russia, Moscow)

“THIS IS PERVERTED, THIS IS NOT NORMAL”: RATIONALIZING AESTHETIC SHOCK IN THE MANEZH ON DECEMBER 1, 1962

Abstract. On December 1, 1962, Nikita Khrushchev, leader of the Communist Party and Premier of the Soviet Union, attended the Manezh Central Exhibition Hall where an art exhibition, *Thirty Years of Moscow Artists' Union*, had just opened. On the second floor of the exhibition hall he also saw a smaller-scale exhibition of works by young avant-garde artists and did not enjoy it at all. The curses hurled by Khrushchev at the avant-garde artists, termed “the most direct and acute episode of confrontation between art and power of the Thaw period”, were recorded in the stenogram of his visit and in the memoirs of the artists. They have been studied from the perspective of intrigues within the Party apparatus, Khrushchev’s cultural policy, and the relationship between power and intelligentsia in the late Thaw period. The present paper examines Khrushchev’s rhetoric in a wider context, traces the transformation of his stormy reaction into a declaration of customary ideological tenets, and discovers the intersectionality of ethnicity, sexuality, and creativity during the rhetorical construction of spiritually alien Others, or even dangerous internal enemies. With alien figures of Jews and homosexuals occupying their due place as “symptoms” of the Thaw modernity, the leader of the state, in condemning “pederasts” and asserting that “normal manliness” was capable of creating “healthy art”, in his chaotic rhetorical way struggled with the post-Stalinist crisis of Soviet masculinity.

The article was written on the basis of the RANEPА state assignment research programme.

Keywords: Khrushchev, the Thaw, art, avant-garde, cultural policy, masculinity, homosexuality, Jews, the Other, intersectionality

To cite this article: Zelenina, G. S. (2020). “This is perverted, this is not normal”: Rationalizing aesthetic shock in the Manezh on December 1, 1962. *Shagi / Steps*, 6(4), 52–70. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-52-70.

Received February 4, 2020

Accepted July 10, 2020

1 декабря 1962 г. глава Коммунистической партии и правительства Советского Союза Никита Сергеевич Хрущев посетил открывшуюся в Манеже выставку, посвященную 30-летию Московского отделения Союза художников, и примкнувшую к ней небольшую экспозицию молодых авангардистов — студийцев Элия Белютина, а также художников Владимира Янкилевского, Юло Соостера и Юрия Соболева и скульптора Эрнста Неизвестного — на втором этаже Манежа. Творчество авангардистов главе государства остро не понравилось. Согласно воспоминаниям очевидцев, Хрущев испытал сильные переживания, которые можно, вероятно, назвать эстетическим шоком.

Неизвестный описывает нагнетание напряжения: «Мы находимся наверху, но до нас доносятся крики и вопли уже снизу, там происходит некий шабаш. <...> он [Хрущев] был воспален, и все были очень возбуждены» [Неизвестный 1979: 176]. Белютин рисует словесный портрет Хрущева, который «менялся на глазах, мрачнел, бледнел. Эта эмоциональность была удивительна для руководителя государства. <...> Хрущев три раза обежал довольно большой зал, где были представлены 60 художников нашей группы. Его движения были очень резки. Он то стремительно двигался от одной картины к другой, то возвращался назад, и все окружавшие его люди тут же услужливо пятились, наступая друг другу на ноги» [Белютин 1990: 136]. Леонид Рабичев еще тщательнее анализирует эмоциональную динамику главы государства:

Я внимательно следил за мимикой лица Никиты Сергеевича — оно было подобно то лицу ребенка, то мужика-простолоудина, то расплывалось в улыбке, то вдруг на нем обозначалась обида, то оно становилось жестоким, нарочито грубым, глубокие складки то прорезывали лоб, то исчезали, глаза сужались и расширялись. Видно было, что он мучительно хотел понять, что это за картины, что за люди перед ним, как бы ему не попасть впросак, не стать жертвой их обмана. <...> лицо Никиты Сергеевича отличалось естественной живостью реакций. В данном случае оно стало злым. Никита Сергеевич молчал около двух минут, а затем громко, с ненавистью произнес: «Говно!» И, подумав, добавил: «Педерасты!» [Рабичев 2001: 132].

Разнос Хрущевым авангардной выставки как «наиболее прямой и острый эпизод столкновения искусства и власти в годы оттепели» [Герчук 2008: 101] запечатлен в стенограмме его визита¹, в мемуарах как присутствовавших [Белютин 1990; Рабичев 2001, 2003; Жутовский 1989; 2009; Неизвестный 1979], так и отсутствовавших [Молева 1989] там художников и изучен исследователями — с точки зрения аппаратных интриг, культурной политики Хрущева и взаимоотношений власти и интеллигенции в эпоху поздней оттепели [Костырченко 2012: 350–351; Герчук 2008].

Как участники выставки, так и исследователи обсуждают, что ее разгром был спровоцирован консервативными чиновниками от искусства, которые

¹ Высказывания Н. С. Хрущева при посещении выставки произведений московских художников. 1 декабря 1962 г. (РГАНИ. Ф. 52. Оп. 1. Д. 329. Л. 85–111). Цит. по: [Хрущев 2009: 522–533].

хотели задушить авангард руками главы государства. Вся операция по организации экспозиции в Манеже и приглашению туда Хрущева была реакцией на открывшуюся 26 ноября выставку молодых авангардистов в Доме народного творчества на Таганке. Она пользовалась большим успехом и стала известна на Западе; по воспоминаниям художника Янкилевского, «на улице стояла очередь. Работы пришла смотреть вся интеллигенция Москвы <...> Агентство Associated Press <...> сделало фильм о выставке» [Янкилевский 2010]. Чиновники, заведовавшие культурой, испугались, что явно чуждое искусство открыто экспонируется, а позиция власти не прояснена. В то же время члены художественного истеблишмента интриговали перед выборами в Академию художеств, опасаясь конкуренции со стороны левого крыла Московского отделения Союза художников:

Потом мы узнали, что эту всю историю подготовили академики для борьбы с «левым МОСХом». <...> сталинские академики очень опасались потерять власть и деньги. <...> Академикам надо было натравить правительство на «левый МОСХ». А нас использовали как «наживку». Для этого обманули Хрущева, сказав, что мы члены МОСХа и сидим на шее у государства [Там же].

Другая тема, постоянно присутствующая в обсуждениях эпизода в Манеже, это эстетическое невежество Хрущева, якобы неспособного воспринимать искусство: «...он не профессионал, не критик и даже эстетически безграмотен» [Неизвестный 1979: 177]; «...вот такая была у нас “интеллектуальная” критика» [Янкилевский 2010]; «...ассоциации у него [Хрущева] возникали только бытовые, не эстетические <...> небогатый опыт общения с живописью» [Герчук 2008: 96–97].

Обсуждается значение хрущевского спича в истории советского авангардного искусства и, шире, его последствия для культурной жизни в целом — как краткосрочные (в частности, реакции различных деятелей культуры в конце 1962 — начале 1963 г.²), так и долгосрочные: появление ярлыка «абстракционист», который навешивался на любого художника, творившего не в русле соцреализма, и перевод всего «другого» искусства в положение неофициального.

Отдельная сентиментализированная тема — последующие отношения Хрущева с обруганными им художниками: будучи снятым со всех должностей, на пенсии, Хрущев общался с Жутовским, который нарисовал его портрет-шарж, а Неизвестный (с подачи Жутовского, предложившего эту идею родным Никиты Сергеевича) сделал надгробный памятник.

Высказывания Хрущева при посещении выставки, отчасти и в более сбалансированной форме повторенные им на последовавшей через две недели встрече руководителей КПСС и советского правительства с деятелями

² Например, директор Музея изобразительных искусств И. А. Антонова консультировалась с членом идеологической комиссии ЦК и зятем Хрущева А. И. Аджубеем на предмет «абстрактных» и «непонятных» полотен на подготовленной в музее выставке Фернана Леже [Аджубей 1989: 168].

литературы и искусства³, обсуждаются прежде всего как свидетельства его взглядов на культуру и искусство, предрешивших дальнейшую культурную политику государства. Употребленная им лексика привлекает внимание исследователей лишь степенью грубости («начал вульгарно поносить художников» [Костырченко 2012: 351]), но не дополнительным содержанием, привносимым ею в разговор об искусстве.

Я предлагаю увидеть в неоднократно повторенных «вульгарностях» не столько оскорбления, «выпускание пара» и выражение эстетического шока, сколько рационализацию этого шока и вполне конкретное содержание, проливающее свет на картину мира главного носителя советского авторитетного дискурса, на его представления не только об искусстве, но и о норме, о нормативной мужественности, о своих и чужих, укладывающиеся в теорию Джорджа Моссе о параллельном конструировании этнического и гендерно-сексуального Другого как нарушителя эстетической нормы и как угрозы здоровью, силе и будущему нации [Mosse 1985; 1996], демонстрирующие известную российскую и советскую (нео)традиционалистскую веру в исконную русскую «чистоту», которая может быть нарушена только агентами Чужого [Healey 2001: 252–254].

* * *

Ключевым словом в хрущевских высказываниях на выставке — неоднократно повторенным, грубым и, казалось бы, совершенно неуместным, не имеющим отношения к искусству, было обращенное к художникам слово *пидарасы* (так в воспоминаниях очевидцев) или *педерасты* (так в стенограмме, вероятно, смягчившей оригинал). Важно, что это не пустая брань, слово *пидарасы* употребляется Хрущевым не просто как оскорбление, в значении ‘дурные люди’, и не просто в развитие образности телесного низа, чрезвычайно свойственной его риторике. Так, в тот же день в Манеже и на встрече с деятелями культуры 17 декабря Хрущев сравнивает изображение лица на автопортрете Жутковского с ягодицами («кто скажет лицо, а кто скажет другое, потому что сходство» [Хрущев 2009: 594]), а творчество Неизвестного — со взглядом «из стульчака» на то же место [Ромм 1991: 128–129]. Он охотно подкрепляет свои заявления о неприемлемости того или иного искусства рассказами о реакции на него своего организма: «И вот вдруг услышишь джаз, это меня подхватывает так, как когда бывают колики в животе» или: «...наверно, приду, и надо будет закрепляющее принимать; вот когда запор, тогда надо идти и смотреть это» [Хрущев 2009: 523, 527]. Но даже с учетом этих особенностей риторики Никиты Сергеевича очевидно, что слово *пидарасы* повторяется в его высказываниях неслучайно и влечет за собой целый смысловой ряд.

Как вспоминал Рабичев, Хрущев «мучительно хотел понять, что это за картины, что за люди перед ним». За несколько лет до того на встрече с писателями он ставил ту же задачу: «Ошибаться человек может, поэтому надо проанализировать природу ошибок, желание этого человека, душу

³ Стенограмма встречи руководителей КПСС и советского правительства с деятелями литературы и искусства. 17 декабря 1962 г. (РГАНИ. Ф. 52. Оп. 1. Д. 330. Л. 1–149). Цит. по: [Хрущев 2009: 533–601].

этого человека» [Хрущев 2009: 460–461]⁴. Бегая по второму этажу Манежа, глава государства не просто сквернословил и распекал, а стремился понять душу странных художников, проанализировать факторы, толкнувшие их на неверный путь.

Вопреки сложившимся представлениям об асексуальности советского языка, мы видим, что Хрущев употребляет слово *педераст* в значении ‘гомосексуал’, как, например, в следующих репликах: «Вот я хотел бы спросить, женаты они или не женаты; а если женаты, то хотел бы спросить, с женой они живут или нет? Это — извращение, это ненормально. <...> Сколько есть еще педерастов; так это же отклонение от нормы» [Хрущев 2009: 522, 524]; «Вы нормальный физически человек? Вы педераст или нормальный человек?» [Там же: 525]; «Так почему педерастам по 10 лет дают, а этим ордена должны быть? <...> это только преступление касается двух типов» [Там же: 594]. Иногда это слово просто оскорбление: «Вы что, боитесь критиков, боитесь этих дегенератов, этих педерастов?!» [Там же: 526], иногда — метафора, когда он не называет, а сравнивает художников с гомосексуалами («это — педерасты в искусстве» [Там же: 542], «это — педерасты в живописи» [Там же: 525]), но чаще Хрущев, спрашивая о наличии жен и детей, действительно склонен иметь в виду сексуальность и личную жизнь объектов своего гнева, их маскулинность. Так его поняли и пытавшиеся оправдываться художники. Неизвестный схохмил: «Никита Сергеевич, дайте мне сейчас девушку, и я вам докажу, какой я гомосексуалист» [Неизвестный 1979: 177], а Рабичев твердил: «Никита Сергеевич, я хорошо знаю всех, здесь нет ни одного педераста — у всех семьи, дети...» [Рабичев 2001: 133].

При определенной либерализации в эпоху оттепели разных аспектов сталинского законодательства государственная и общественная гомофобия в эти годы лишь усугубилась. Мужеложство, ставшее в Советском Союзе уголовным преступлением в 1934 г. [Хили 2008: 223–228], при Хрущеве осталось таковым; в 1958 г. Министерство внутренних дел РСФСР издало секретное постановление о борьбе с «половыми извращениями», а новый Уголовный кодекс РСФСР, принятый в 1960 г., в 121-й статье предписывал уголовное наказание за добровольные гомосексуальные контакты⁵. Государственная гомофобия модернизировалась и помимо уголовных наказаний стала использовать методы пропаганды и принудительное лечение [Healey 2017: 42–45, 170–171]. Скудные данные о выявлении и преследовании гомосексуалов и о санкционированной начальством их травле в ГУЛАГе подтверждают более общее наблюдение о том, что хрущевская оттепель не отказалась от контроля за частной жизнью граждан, а лишь поменяла методы: жестокий репрессивный сталинский контроль сверху сменился на более мягкий, но и более эффективный, повсеместно проникающий горизонтальный контроль, контроль коллектива. Взаимный надзор в коллективе был одним из камней в фундаменте советской власти [Хархордин 2016: 122–132, 149–155]; «всепроницающая программа общественного контроля» [Хелльбек 2017: 401],

⁴ Выступление Н. С. Хрущева на совещании писателей в ЦК КПСС. 13 мая 1957 г.

⁵ О последующей закрытой полемике о декриминализации добровольного мужеложства, которая велась на протяжении 1960–1980-х годов между крупными юристами и МВД, см.: [Alexander 2018].

успешно проводившаяся в 1920–1930-е годы, в конце 1950-х — с их советами рабочей чести, народными дружинами, товарищескими судами, — обрела второе дыхание. Оттепель рассматривается «как время окончательного укоренения системы взаимного надзора и коммунального контроля — системы более тщательной и надежной в своем функционировании, чем открыто репрессивная сталинская система»; если хаотичный сталинский террор оставлял лакуны, то упорядоченный взаимный надзор эти лакуны устранил [Хархордин 2016: 389, 397]. В частности, в регулировании сексуальной и семейной жизни граждан «командно-контрольные методы» постепенно сменялись «морально-административными» [Кон 1997: 118], включающими общественное порицание, увещевание, просвещение⁶.

Таким образом, при всей кажущейся вопиющей несуразности хрущевской брани и сама тема содомии, и жанр публичного осуждения-увещевания, выбранный Никитой Сергеевичем, были вполне в духе времени. Посмотрим, как он связывал шокировавшее его необычное искусство с заподозренной тут же необычной сексуальностью и как то и другое, по его мысли, угрожало моральному и физическому здоровью нации.

* * *

Педераст — антоним важной для Хрущева, неоднократно фигурирующей в этих двух стенограммах категории нормального, или настоящего, мужчины: «...вы настоящие мужчины, не педерасты вы?» [Хрущев 2009: 594]; «Когда-то, в годы войны и после войны, я поддерживал очень дружеские отношения со скульптором Меркуровым. Это хороший был человек. <...> Это был настоящий мужчина» [Там же: 527]; «У Вас дети есть? — Нет. — Будут, если Вы нормальный мужчина» [Там же: 528].

Наличие потомства — важный признак «нормального мужчины», по Хрущеву. Упомянув своих правнуков («у меня уже правнуки есть, так вот таких “художников” у меня трое» [Там же: 527]), Хрущев утверждает свою нормативную маскулинность в противовес предположительной гендерной аномальности художников. Эта нормативность и возраст, а также статус («глава государства», «премьер», «коммунист номер один в мире») легитимируют его брутально патерналистское отношение к художникам, которых он не только грозит оштрафовать, не давать им денег, взыскать средства, потраченные на их образование, выслать из страны, но и журит следующим образом: «Штаны с вас спустить надо. <...> И вам не стыдно?» [Там же: 525]; «Хотелось бы сейчас Вас взять, как, знаете, в былые времена учили нашего брата, голову между ног, а эту часть спустить, а эту поднять — и так, чтобы вы покамест не поняли» [Там же: 527].

Еще один обязательный признак «нормального мужчины» — уважительное отношение к женщине, которое должно сохраняться и в искусстве. Хрущев

⁶ О доносах как одной из форм надзора за частной жизнью граждан в 1930-е годы см. гл. 11–12 в [Фицпатрик 2011], о практиках надзора за частной жизнью граждан в отдельных квартирах см.: [Лейбович 2016]. О смене сталинистского принуждения в репродуктивной сфере (как неэффективного и вредящего здоровью женщин) публичным обсуждением вопросов брака и семейной жизни см.: [Healey 2014: 237–239], там же о призывах либеральных социологов к сексуальному просвещению. См. также: [Schlapentokh 1989].

и другие представители правительства на встрече с деятелями искусства осуждают «элементы цинизма к женщине» [Там же: 539] в современном искусстве и литературе; Хрущев восклицает: «...как вас мать родила, если вы способны изобразить в таком понимании женщину» [Там же: 538]. Раскритикованные Хрущевым художники написали за две недели три покаянных письма в ЦК, где утверждали, что «ищут свою дорогу в социалистическом искусстве <...> стремятся прославить чистоту русской женщины, выразить красоту советского человека, покоряющего космос» [Там же: 543]⁷.

Художник-реалист Александр Дейнека, выступавший на встрече 17 декабря, также привел в подтверждение правильности своего подхода именно манеру изображения женщины:

Вот, посмотрите, пожалуйста, сидит красивая женщина, она улыбается. Почему я должен из нее делать черт знает что, почему я должен ее расфасовать, делать ее гнилой. Кому это нужно? [Там же: 562].

Гнилому искусству противопоставлено здоровое, так же как гнилому образу жизни — здоровый, а аномальной педерастии — настоящая мужественность. Делается традиционное допущение о корреляции образа жизни и производимого творческого продукта, при которой нездоровый образ жизни не может дать никакого ценного результата. Вопреки заметной представленности в творческих кругах инородцев и иносексуалов дискурс блага и здоровья нации предполагает, что «извращенцы», равно как и этнически чужие, некреативны⁸. Дейнека, к примеру, практически подряд произносит следующие утверждения, соположенность которых, вероятно, должна свидетельствовать о причинно-следственной связи:

...я уверен, что молодежь <...> не вся <...> подгнившая. Она здоровая <...> я за здоровое искусство, я против всякого отклонения от таких форм, которые вы все знаете. <...> Я нормальный человек, я люблю спорт... [Там же].

В нарративе здоровья нации, основывающегося на здоровом образе жизни и здоровой сексуальности индивидов, традиционно присутствует угроза этому здоровью, исходящая от сексуальных и этнических Других⁹. Для оттепельного дискурса очень характерна забота о здоровом образе жизни, включающем здоровую сексуальность и «здоровую советскую семью» [Харчев 1979]; гомо-

⁷ Стенограмма встречи руководителей КПСС и советского правительства с деятелями литературы и искусства. 17 декабря 1962 г.

⁸ Например, согласно германскому националистическому дискурсу XIX в., гомосексуалы и евреи «были лишены креативности», были «непродуктивны» и трудились «рука об руку над тем, чтобы разрушить творческое начало в человеке» [Mosse 1985: 146, 141]. Видный французский националист Эдуард Дрюмон писал: «Семит лишен творческих способностей, в то время как ариец, наоборот, изобретает; ни одно, даже самое незначительное изобретение не было сделано семитом» (цит. по: [Carroll 1995: 176]).

⁹ О понятии «ущерба, наносимого сексуальным извращением здоровью нации», и о том, что «здоровый еврей» — это «противоречие в терминах», см.: [Mosse 1985: 184, 143].

сексуальность же начинала считаться болезнью, пусть поначалу метонимически: в гомосексуальных контактах видели основной канал распространения заболеваний, передающихся половым путем [Healey 2017: 40, 50, 170]. Примечательно, что один из участников авангардной выставки Владимир Янкилевский, т. е. представитель «подгнившего» и «растленного», в терминологии авторитетного дискурса, искусства, в позднейшем интервью на вопрос о своей жизни в 1960–1970-е годы отвечает: «Я жил в своем мире — хотя я не был отделен от внешнего мира: я и спортом занимался и вообще нормально существовал» [Янкилевский 2010]. То есть он солидарен с Дейнской — и отепельной пропагандой¹⁰ — в том, что спорт — компонент «нормальности»: «нормальной» маскулинности, «нормального» образа жизни.

Как видно из приведенных высказываний Дейнеки, нормальность, здоровье и красота должны быть свойственны обоим участникам творения — художнику («я нормальный человек», «молодежь здоровая») и модели («сидит красивая женщина»), — и тогда получится нормальный и красивый продукт, «здоровое искусство». Эта же схема проявляется в совокупности высказываний Хрущева. Симпатичные внешне художники должны создавать приятные глазу изображения, и эта приятность, красота — критерий настоящего искусства: «Вот какой красивый [про художника Жутковского]; если бы она на вас была похожа, я бы сказал — художник стоящий» [Хрущев 2009: 525]; «Как Вам не стыдно. Молодой человек, имеее приятную наружность. Как Вам не стыдно?!» [Там же: 527]. Хрущев приводит в пример правильного искусства милые его сердцу портреты художника Лактионова: «...простой человек видит, что это человек нормальный, человек красивый, человек приятный, что и требуется от художника. Приятно» [Там же: 595]. Высшая степень «приятности» искусства — его способность «светить», «вдохновлять» на «ратный» или «трудовой подвиг»; искусство функционально. Ту же мысль Хрущев неоднократно высказывал применительно к литературе, в частности, оправдывая так называемых лакировщиков, которые ценны тем, что «написали хорошего, с хороших позиций, с добрым сердцем о Сталине, о партии» [Там же: 450]¹¹, показывали «жизнеутверждающую силу нового, коммунистического» [Там же: 500]¹². Литература, с его точки зрения, должна «брать положительные факты», «зажигать людей и звать их и указывать путь», прославлять «и советский народ, и партию», а не «смаковать недостатки» и не критиковать «с вражеских позиций» [Там же: 502, 452, 451], как делает Владимир Дудинцев.

А «педерасты в живописи» производят «мазню», негодную для вдохновения: «Скажите, куда это зовет?» [Там же: 527]; «Что мы вот с этой мазней пойдем в коммунизм?» [Там же: 524]; «Вот с этим мы пойдем в коммунизм? (...) Это вдохновляющее произведение, которое призывает людей к борьбе?! (...) Мы считаем это антисоветчиной, это аморальные вещи, кото-

¹⁰ О пропаганде 1950-х годов, представлявшей спорт неотъемлемым компонентом правильной маскулинности, здорового образа жизни, подобающего советскому гражданину поведения и «культурности» (под девизом «В здоровом теле здоровый дух»), а также вкладом в величие нации, см.: [Gilmour, Clements 2002].

¹¹ Выступление Н. С. Хрущева на совещании писателей в ЦК КПСС. 13 мая 1957 г.

¹² Речь Н. С. Хрущева на III Съезде писателей СССР. 22 мая 1959 г.

рые не светят и не мобилизуют людей» [Хрущев 2009: 525]. Скорее всего, намеренная оговорка: в своей речи на встрече с деятелями культуры Хрущев называет художника Жутковского Жутковским [Там же: 593]: искусство авангардистов не услаждает глаз, оно не позитивно, не оптимистично; наоборот, оно «гнилое», мрачное, жуткое.

* * *

Ключевая характеристика «педерастов в живописи» и самой их живописи — связь с Западом. Генезис такого ненормального искусства и нездорового образа жизни видится Хрущеву однозначно на Западе. В процессе своей ругани он многократно апеллирует к Западу и его агентам, предлагает продавать иностранцам «не только картины, но и <...> [свои] души», обещает немедленно выпустить художников «за границу к своим идейным братьям» или выслать к их «духовным родственникам». Запад, родина неправильного, неприличного, непонятого искусства — живописи, музыки (нелюбимого Хрущевым джаза: «иные джазы исполняют такое, что нормальному человеку невозможно слушать» [Там же: 523]), танцев («вы посмотрите негритянские танцы и американские — это же вертят определенным местом» [Там же]), — определяется также как зона гомосексуальности, причем гомосексуальность оказывается родовым понятием для всякого рода перверсий, включая «гнилое» искусство:

Я опять повторяю, я вас считаю педерастами. Казалось бы, педерасты — это добровольное дело, договоренность двух типов, а государство за это дает 10 лет, а раньше — каторга. И это во всем мире так, хотя и процветает на Западе этот вид «искусства». Так вот это — разновидность его [Там же: 528].

То же представление о непонятном искусстве как о болезни, риторически отождествляемой с сексуальной перверсией и связанной с заражением с Запада, отражено в кратком сообщении о выставке в «Правде» от 2 декабря 1962 г.: «патологические выверты представляют собою жалкое подражание растленному формалистическому искусству буржуазного Запада».

Важным компонентом эстетики героической мужественности, утвердившейся в социалистическом реализме, было противопоставление западному искусству, обвиняемому в женоподобии и сексуальном бессилии, и «в этом контексте сексуальная сомнительность — наиболее явно представленная гомосексуальностью — воспринималась равносильной идеологической неустойчивости: угрозе государству» [Бэр 2002: 564].

Еще одна категория, участвующая в создании разностороннего образа «педерастов в искусстве», — категория социальная. Исследователь государственной культурной политики в области танцев Игорь Нарский определяет неприязнь Хрущева к западным танцам, осуждавшимся в период его правления не только в устных выступлениях главы государства, но и в прескриптивных документах¹³, как «классовую» [Нарский 2018: 124]. Пра-

¹³ Например: Записка отдела науки и культуры ЦК КПСС «Об отрицательной роли в деле коммунистического воспитания западной песенно-танцевальной музыки» от 2 августа 1954 г.

вильное искусство должно быть понятно и «мобилизовать духовные силы народа на подвиг», неправильное — непонятно и не нужно, и его творцы не желают снисходить до народа и приносить ему пользу. Хрущев грозит выгнать за границу тех, которые «не хотят трудиться для народа и вместе с народом», упрекает Неизвестного в том, что он «неизвестное (читай: непонятное. — Г. З.) выставил, и он смотрит свысока, что, мол, люди как люди <...>, но не понимают этого», и ставит ему диагноз: «...у вас размолвка не со мной, у вас размолвка с народом» [Хрущев 2009: 530]. Еще в конце 1950-х на встрече с деятелями культуры Хрущев применял ту же логику, подводя к выводу о ненужности непонятного массам искусства:

Я слесарь по профессии, отец мой шахтер, я не могу понять [Пикассо]. Говорят, что надо так картину смотреть, и я смотрел так, но я вижу уродов. <...> Я консерватор в этом деле, я не понимаю такого искусства. <...> Я все-таки не последняя спица в колеснице, видимо, и другие не понимают. Так для кого же это пишут? [Там же: 488–489]¹⁴.

Таким образом, хрущевские «пидарасы» — сложносочиненная категория, представляющая абсолютного Чужого, антоним советского «нормального человека», «нормальность» же, как отмечалось [Вайль, Генис 1998; Fuerst 2013], стала важнейшим понятием в дискурсе позднего социализма. «Педерастия» в хрущевском понимании — это больше, чем гомосексуальность, — она подразумевает непродуктивную и аморальную сексуальную жизнь, тунеядство, бездуховность, тягу к Западу. Конструирование этого образа в речах Хрущева интересационально, в фигуре художника-авангардиста Хрущев увидел пересечение нескольких категорий: сексуальности («пидарасы»), гендера (ненастоящие мужчины), класса (чужды народу), национальности или государственной лояльности (ориентированы на Запад), здоровья (нездоровы физически и духовно). Каждая из соответствующих групп, к которым отнесло авангардистов воображение главы государства, испытывала дискриминацию или враждебное отношение, и позиция на пересечении этих осей угнетения или отчуждения ставила авангардистов в особенно уязвимое положение.

* * *

В этом конструкте, казалось бы, не хватает расы, или этничности — одной из категорий, входящих в первую тройку при любом обсуждении интересационности. Джордж Моссе показывает, что опасными Другими — нарушителями эстетических норм, врагами буржуазной морали и ее основной ценности — благопристойности (respectability), угрозой для здоровой маскулинности и здоровой семьи и, следовательно, для будущего нации — считались преступники, душевнобольные, гомосексуалы, иностранцы и инородцы, особенно евреи. Евреев представляли феминизированными и обвиняли либо непосредственно в гомосексуальности, либо в распространении таковой и подрыве здоровой мужественности мужчин нации из-за своего стремления к

¹⁴ Стенограмма встречи руководителей КПСС и советского правительства с писателями, художниками, скульпторами и композиторами. 19 мая 1957 г.

культурному доминированию [Mosse 1985: 140–147; 1996: 68–70]. В пропаганде современного общества, культивирующего свою государствообразующую нацию — будь то германский Volk XIX в. или Третьего Рейха, послевоенная австрийская нация или «советский народ»¹⁵, — к гомосексуалам и евреям применялся общий набор стереотипов, иными словами, пересекались «дискурсы, создававшие евреев и гомосексуалов как национальных Других» [Bunzl 2004: 15], и в обоих фигурировала эстетическая, сексуальная и медицинская аномальность.

В речах Хрущева, составляющих контекст скандала в Манеже, этническое измерение наличествует. Положительный полюс — не только советскость, но именно русскость — заявляется вполне недвусмысленно: на встрече 17 декабря идет речь о красоте русской природы и русской женщины, Хрущев, признаваясь в любви к русским танцам и песням, называет себя «руссаком», Дейнека говорит о своей любви к «русским девушкам», «русскому пейзажу» и «русским ребятам» [Хрущев 2009: 563]¹⁶. Отрицательный полюс Чужого отчасти занят чернокожими, повинными в появлении непонятого джаза и неприличного фокстрота: «...неприличные танцы <...> это от негров» [Там же: 523]; «Я не хочу обидеть негров, но <...> эта музыка все-таки негритянская — джаз. <...> негры вам принесли» [Там же: 597]. Хрущевское умозаключение вполне органично для «мифологии русской чистоты», которая была предложена еще в позднимперской публицистике, возрождена в России 2010-е путинскими идеологами, утверждающими русское «моральное превосходство» [Healey 2017: 7], но существовала, пусть в дремлющем состоянии, и в промежуточный, т. е. советский период. Согласно этой мифологеме, Россия стремится сохранить свою традиционную природную чистоту, борясь с угрозами, исходящими как с Востока, от отсталых или диких восточных народов, так и с Запада, от развращенной западной буржуазии [Ibid.: 254]. Хрущевские «негры» удачно совмещают признаки обеих опасных групп: они и дикие восточные племена (по рождению), и развращенный Запад (по месту жительства).

Отметим еще один любопытный ход Никиты Сергеевича в рамках этнической концептуализации интуитивно чуждого искусства. Ругая в Манеже «неприличные» «негритянские и американские танцы», Хрущев говорит:

Какой же это танец? Черт знает что! Была такая женщина Коган — замечательная женщина, так вот она однажды выразилась так <...> — 20 лет замужем и не знала, что это фокстрот [Хрущев 2009: 523].

¹⁵ Моссе писал на материале истории европейских государств XIX в., преимущественно Германии, но экстраполировал свои выводы и на Советский Союз эпохи позднего сталинизма, где, после того как идеи большевистской сексуальной революции отошли в прошлое, Сталин «приравнивал социалистическую мораль к морали среднего класса», т. е. «респектабельности», со всеми ее воображаемыми угрозами [Mosse 1985: 186]. Рассматривая евреев и гомосексуалов в роли Других, создающих — от противного — современную нацию и служащих «симптомами современности» [Bunzl 2004], мы можем видеть в их появлении в советских источниках 1950–1960-х годов признаки сталинской и послесталинской советской современности.

¹⁶ О теме природы в дискурсах конструирования нации, ассоциации ее с нормальностью, здоровьем, благоприличием и подлинной маскулинностью и диссоциации от гендерных и этнических Других, неспособных почувствовать красоту национальной природы, см.: [Mosse 1985: 137–139, 141].

Такое «наивное» сравнение фокстрота с супружеским сексом было, по-видимому, распространенной шуткой, зафиксированной еще с НЭПа, с конца 1920-х годов¹⁷. Зачем Хрущеву понадобилось ссылаться на «женщину Коган»? Предполагаю, что он сознательно или подсознательно решил как бы заручиться поддержкой двух «слабых» «маргинальных» групп, придающей его осуждению дополнительную весомость: вот, даже женщины и евреи солидарны с ним в неприязни к фокстроту.

Причислить московских художников к чернокожим, порождающим псевдоискусство, неприличное и тошнотворное, не мог даже буйный ритор Хрущев. Но категория этничности в эпизоде в Манеже на самом деле присутствует, хотя и не проговаривается. Абсолютное большинство участников выставки на втором этаже были евреями, и опасность этой ситуации в свете, вероятно, слухов об антисемитизме Хрущева ими осознавалась. Янкилевский рассказывает, что Белютин, учитель многих присутствовавших, стал их расставлять на лестнице, где они должны были встретить и приветствовать Хрущева: «...у тебя длинный нос — давай на задний план, чтобы не высовываться» [Ерофеев 1996: 591]. Эрнст Неизвестный увидел в этническом составе участников выставки не досадную случайность, а умысел провокатора:

Бросилась в глаза небезынтересная деталь, которая мне сейчас вспоминается. Студия Белютина, довольно широко представленная в Манеже, состояла из людей разных национальностей. И, в частности, не было никакого перевеса евреев. Но каким-то странным образом в Манеже были приглашены в основном евреи, причем с типично еврейскими лицами. Уже тогда я почувствовал некий привкус провокации [Неизвестный 1979: 175].

Коллективного еврейства на выставке Хрущев не заметил или скорее не стал это комментировать, но на встрече с деятелями культуры 17 декабря речи о формализме и «педерастах в живописи» перемежаются рассуждениями об антисемитизме и борьбе с ним в литературе. Хрущев выступает против выделения еврейских страданий во время войны как уникальных («Гитлер истреблял евреев (...) он же и славян истреблял. И если сейчас посчитать арифметически, каких народов больше истреблено — евреев или славян, то (...) славян было больше истреблено, их больше, чем евреев» [Хрущев 2009: 547]) и отмечает избыточность еврейского присутствия в раннесоветской бюрократии («Если говорить откровенно, в былые времена, в первые годы непропорционально была представлена еврейская нация и на партийной, и на государственной работе» [Там же: 548]), но при этом подчеркивает, что в настоящее время в стране антисемитизма нет, а потому обсуждать его и «евреев выделять» не имеет смысла («...зачем сейчас этот вопрос поднимать?») [Там же: 548]¹⁸.

¹⁷ «Муж — жене, о фокстроте: “Мы с тобой этим двадцать лет занимаемся, только в постели и лежа”» (1929) [Мельниченко 2014: 730].

¹⁸ Об отношении Хрущева к еврейскому вопросу и его антисемитизме см.: [Костырченко 2012].

У Хрущева и председателя Идеологической комиссии ЦК Л. Ф. Ильичева были конкретные и не связанные с авангардным искусством причины говорить об антисемитизме¹⁹, но наблюдатели свидетельствовали, что тема антисемитизма на этой встрече была навеяна острыми опасениями московской творческой интеллигенции, как бы «новое гонение не стало антиеврейским»: «...этот сгущенный страх вошел и в этот зал во многих грудях и хорошо был известен в ЦК» [Солженицын 1991: 46].

Еще через два месяца, на встрече с представителями интеллигенции 18 февраля 1963 г. Никита Сергеевич демонстрирует ту же двойственность: утверждая, что бывают разные евреи — хорошие и плохие, и рассказывая в подтверждение этого про евреев-рабочих и евреев — купцов 2-й гильдии, а также про некоего Когана, служившего якобы переводчиком при штабе Паулюса, он настойчиво уверяет, что «вопрос антисемитизма — это пройденный этап» [Хрушев 2009: 608–610]²⁰. Причем рассуждения о евреях и заверения в отсутствии антисемитизма вновь соседствуют с филиппиками против абстракционизма (примером которого опять служит художник Жutowский, чья фамилия якобы образована от слова *жить* и чей портрет ужасен — сравнительно с «приятным» портретом художника Лактионова) и какофонии в музыке.

* * *

Таким образом, можно считать, что еврейская тема в скандале вокруг Манежа, безусловно, присутствовала, осознавалась, но не могла быть проговорена, и тогда композитный интерсекциональный образ хрущевских «пидарасов» обретает и этническое измерение. Фигуры классических Чужих — евреев и гомосексуалов — занимают положенное им место в качестве «симптомов» оттепельной модерности. Осуждая нерусских «извращенцев» и апеллируя к «нормальной» мужественности, способной производить «здоровое искусство», Хрущев в свойственной ему хаотической риторической манере оправдывал свое эстетическое неприятие, или непонимание, авангарда, обаянял, почему это искусство отказывается позитивно отображать реальность (быть понятным, «приятным») и «красивым»), и даже предвосхищал кризис советской маскулинности, вызванный несоответствием оттепельных и позднесоветских мужчин гегемонной героической маскулинности защитника и строителя страны, но ставший дискурсивным фактом уже при Брежневе²¹.

¹⁹ Стихотворение Евгения Евтушенко «Над Бабьим Яром памятника нет» и недавняя (27 ноября 1962 г.) речь режиссера Михаила Ромма, обвинившего нескольких чиновных литераторов в антисемитизме. См. подробнее: [Костырченко 2012: 351–370].

²⁰ Конспект выступления Хрущева на встрече с представителями интеллигенции, 18 февраля. См. также: [Хрушев 1963: 4].

²¹ «Социальное положение советского мужчины, принадлежащего к поколению “оттепели” — шестидесятников, в либеральном дискурсе определяется, говоря современным языком, как кризис маскулинности. В 1970–1980-е гг. обсуждение кризиса маскулинности характерно <...> для российского либерального дискурса <...> кризис маскулинности является дискурсивным фактом, т. е. общепризнанным положением позднесоветского критического дискурса. <...> Позднесоветские мужчины выглядят жалко на фоне других моделей маскулинности, в том числе гегемонной советской маскулинности война и трудового героя промышленных строек <...>, на которой позднесоветские мужчины были воспитаны, но не могли соответствовать» [Здравомыслова, Темкина 2002: 434–435, 441–443]. См. также: [Prokhorova 2006: 132–133].

В соответствии с логикой известного высказывания Тараса Бульбы, Хрущев, приоткрыв форточку, дал стимул к развитию в стране модернистского искусства [Кантор-Казовская 2014: 20–24] и сам же обозначил перекресток образов, понятий и мотивов, на котором далее, вплоть до перестройки, будут возводить позорные столбы для нонконформистских художников и неподцензурных литераторов: телесного низа, нечистоты и болезни, нелояльности родине и заражения с Запада, этнической чужеродности, сексуальной и гендерной перверсии²².

Источники

- Аджубей 1989 — *Аджубей А. И.* Те десять лет. М.: Сов. Россия, 1989.
- Белютин 1990 — *Белютин Э.* Хрущев и Манеж // Дружба народов. 1990. № 1. С. 136–161.
- Ерофеев 1996 — *Ерофеев А.* Русское искусство 1960–1970-х годов в воспоминаниях художников и свидетельствах очевидцев. Интервью с В. Немухиным, О. Рабиным, В. Янкилевским // Вопросы искусствознания. 1996. № 2. С. 569–598.
- Жутовский 1989 — *Жутовский Б.* Я болен временем // Огонек. 1989. № 15. С. 18–19.
- Жутовский 2009 — *Жутовский Б.* Как один день: Кн. 1–2. М.: СБМ-галерея, 2009.
- Захаров 1963 — *Захаров Р.* Спектакль получился: Советы и пожелания моим друзьям // Художественная самодеятельность. 1963. № 7.
- Молева 1989 — *Молева Н. М.* Манеж. Год 1962. М.: Сов. писатель, 1989.
- Неизвестный 1979 — *Неизвестный Э.* Мой диалог с Хрущевым // Время и мы. № 41. 1979. С. 170–200.
- Рабичев 2001 — *Рабичев Л.* Манеж 1962, до и после // Знамя. 2001. № 9. С. 121–152.
- Рабичев 2003 — *Рабичев Л.* Пружинка в сердце: Стихи, воспоминания. М.: Авваллон, 2003.
- Ромм 1991 — *Ромм М.* Устные рассказы. М.: Союз кинематографистов, 1991.
- Солженицын 1991 — *Солженицын А. И.* Бодался теленок с дубом // Новый мир. 1991. № 6. С. 6–116.
- Хрущев 1963 — Речь тов. Н. С. Хрущева на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства 8 марта 1963 г. // Правда. 1963. № 69, 10 марта.
- Хрущев 2009 — Никита Сергеевич Хрущев. Два цвета времени: Документы из личного фонда Н. С. Хрущева: В 2 т. / Гл. ред. Н. Г. Томилина; Сост. А. Н. Артизов и др. Т. 2. М.: МФД, 2009.

²² Ср. критику авангардизма тех лет, вторившую Хрущеву в живописании вызываемого таким искусством физического отвращения; так, например, известный балетмейстер Р. В. Захаров писал: «Субъективное восприятие мира, неверие в человека и человеческое находят свое проявление в модернистском искусстве, во всякого рода формалистических штучках, в тошнотворном абстракционизме, вредоносное назначение которых с такой силой показал Никита Сергеевич Хрущев...» [Захаров 1963: 27]. И существенно более поздний (1979) пример — критика литературно-художественного альманаха «МетрОполь», в которой обнаруживается смысловой ряд «модернизм — секс — грязь — еврей» [Митрохин 2006: 289]. О стратегиях надзора различных органов власти за неофициальной культурой см.: [Раскатова 2009]. На материале карикатур и анимации тот же оттепельный парадокс отмечает К. Чунихин: «...оттепельный доступ к прежде запретному искусству спровоцировал новый виток “истории уродства” в СССР <...> антимодернистская сатира получила качественно новое развитие» [Чунихин 2020: 223].

Янкилевский 2010 — Интервью с художником Владимиром Янкилевским // ARTinvestment.RU. 2010. 19 апр. URL: https://artinvestment.ru/invest/ideas/20100419_yankilevsky_interview.html.

Литература

- Бэр 2002 — *Бэр Б. Дж.* Возвращение денди: гомосексуализм и борьба культур в постсоветской России / Пер. с англ. // О муже(Н)ственности: Сб. ст. / Сост. С. Ушакин. М.: Нов. лит. обозрение, 2002. С. 556–581.
- Вайль, Генис 1998 — *Вайль П., Генис А.* 60-е: Мир советского человека. М.: Нов. лит. обозрение, 1998.
- Герчук 2008 — *Герчук Ю.* «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущев в Манеже. М.: Нов. лит. обозрение, 2008.
- Здравомыслова, Темкина 2002 — *Здравомыслова Е., Темкина А.* Кризис маскулинности в позднесоветском дискурсе // О муже(Н)ственности: Сб. ст. / Сост. С. Ушакин. М.: Нов. лит. обозрение, 2002. С. 432–451.
- Кантор-Казовская 2014 — *Кантор-Казовская Л.* Гробман = Grobman. М.: Нов. лит. обозрение, 2014.
- Кон 1997 — *Кон И. С.* Клубничка на березке: сексуальная культура в России. М.: ОГИ, 1997.
- Костырченко 2012 — *Костырченко Г. В.* Тайная политика Хрущева. Власть, интеллигенция, еврейский вопрос. М.: Международ. отношения, 2012.
- Лейбович 2016 — *Лейбович О.* Новые паттерны партийности: конструирование городских практик в послесталинское десятилетие // Новое литературное обозрение. 2016. № 1. С. 91–108.
- Мельниченко 2014 — *Мельниченко М.* Советский анекдот: Указатель сюжетов. М.: Нов. лит. обозрение, 2014.
- Митрохин 2006 — *Митрохин Н.* Санитары советской литературы (К стенограмме обсуждения на расширенном секретариате МО СП СССР альманаха «МетрОполь» 22 января 1979 г.) // Новое литературное обозрение. 2006. № 6. С. 282–290.
- Нарский 2018 — *Нарский И.* Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло: Культурная история советской танцевальной самодельности. М.: Нов. лит. обозрение, 2018.
- Раскатова 2009 — *Раскатова Е. М.* Советская власть и художественная интеллигенция: логика конфликта (конец 1960-х — начало 1980-х гг.). Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2009.
- Фицпатрик 2011 — *Фицпатрик Ш.* Срывайте маски! Идентичность и самозванство в России XX века / Пер. с англ. М.: РОССПЭН, 2011.
- Хархордин 2016 — *Хархордин О. В.* Обличать и лицемерить: Генеалогия российской личности. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2016.
- Харчев 1979 — *Харчев А. Г.* Брак и семья в СССР. М.: Мысль, 1979.
- Хелльбек 2017 — *Хелльбек Й.* Революция от первого лица: дневники сталинской эпохи / Пер. с англ. М.: Нов. лит. обозрение, 2017.
- Хили 2008 — *Хили Д.* Гомосексуальное влечение в революционной России. Регулирование сексуально-гендерного диссидентства / Пер. с англ. М.: Ладомир, 2008.
- Чунихин 2020 — *Чунихин К.* Нестрашные ужасы модернизма: эпизод из истории уродства периода оттепели // Новое литературное обозрение. 2020. № 2. С. 222–236.
- Alexander 2018 — *Alexander R.* Soviet legal and criminological debates on the decriminalization of homosexuality (1965–1975) // Slavic Review. Vol. 77. No. 1. 2018. P. 30–52.

- Bunzl 2004 — *Bunzl M.* Symptoms of modernity: Jews and queers in late-twentieth-century Vienna. Berkeley: Univ. of California Press, 2004.
- Carroll 1995 — *Carroll D.* French literary Fascism: nationalism, anti-Semitism, and the ideology of culture. Princeton: Princeton Univ. Press, 1995.
- Fuerst 2013 — *Fuerst J.* Where did all the normal people go? Another look at the Soviet 1970s // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. Vol. 14. No. 3. 2013. P. 621–640.
- Gilmour, Clements 2002 — *Gilmour J., Clements B. E.* “If you want to be like me, train!”: The contradictions of Soviet masculinity // *Russian masculinities in history and culture* / Ed. by B. Evans Clements, R. Friedman, D. Healey. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002. P. 210–222.
- Healey 2001 — *Healey D.* Homosexual desire in revolutionary Russia: The regulation of sexual and gender dissent. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2001.
- Healey 2014 — *Healey D.* The sexual revolution in the USSR: Dynamics beneath the ice // *Sexual revolutions* / Ed. by G. Hekma, A. Giami. London: Palgrave Macmillan, 2014. P. 236–248.
- Healey 2017 — *Healey D.* Russian homophobia from Stalin to Sochi. London: Bloomsbury, 2017.
- Mosse 1985 — *Mosse G.* Nationalism and sexuality: Middle-class morality and sexual norms in modern Europe. Madison: The Univ. of Wisconsin Press, 1985.
- Mosse 1996 — *Mosse G.* The image of man: The creation of modern masculinity. New York; Oxford: Oxford Univ. Press, 1996.
- Prokhorova 2006 — *Prokhorova E.* The post-utopian body politic: Masculinity and the crisis of national identity in Brezhnev-era TV Miniseries // *Gender and national identity in twentieth-century Russian culture* / Ed. by H. Goscilo, A. Lanoux. DeKalb, Illinois: Northern Illinois Univ. Press, 2006. P. 130–136.
- Schlapentokh 1989 — *Schlapentokh V.* Public and private life of the Soviet people: Changing values in post-Stalin Russia. Oxford: Oxford Univ. Press, 1989.

References

- Alexander, R. (2018). Soviet legal and criminological debates on the decriminalization of homosexuality (1965–1975). *Slavic Review*, 77(1), 30–52.
- Ber, B. G. (2002). Vozvrashchenie dendi: gomoseksualizm i bor'ba kul'tur v postsovetsoi Rossii [The return of the dandy: Homosexuality and the struggle of cultures in post-Soviet Russia]. In S. Ushakin (Ed.). *O muzhe(N)stvennosti* [On masculi/femininity], 556–581. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Bunzl, M. (2004). *Symptoms of modernity: Jews and queers in late-twentieth-century Vienna*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Carroll, D. (1995). *French literary Fascism: Nationalism, anti-Semitism, and the ideology of culture*. Princeton: Princeton Univ. Press.
- Chunikhin, K. (2020). Nestrashnye uzhasy modernizma: epizod iz istorii urodstva perioda ot-tepeli [The not-scary horrors of modernism: An episode from the history of ugliness during the Thaw]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2020(2), 222–236. (In Russian).
- Fitspatrik, Sh. (2011). *Sryvaite maski! Identichnost' i samozvanstvo v Rossii XX veka* [Trans. from Fitzpatrick, Sh. (2005). *Tear off the masks!: Identity and imposture in twentieth-century Russia*. Princeton: Princeton Univ. Press]. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).
- Fuerst, J. (2013). Where did all the normal people go? Another look at the Soviet 1970s. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 14(3), 621–640.

- Gerchuk, Iu. (2008). “*Krovoizliianie v MOSKh*”, ili Khrushchev v Manezhe [“Hemorrhage in MOSKh,” or Khrushchev at the Manezh]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Gilmour, J., Clements, B. E. (2002). “If you want to be like me, train!”: The contradictions of Soviet masculinity. In B. Evans Clements, R. Friedman, D. Healey (Eds.). *Russian masculinities in history and culture*, 210–222. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Healey, D. (2001). *Homosexual desire in revolutionary Russia: The regulation of sexual and gender dissent*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Healey, D. (2014). The sexual revolution in the USSR: Dynamics beneath the ice. In G. Hekma, A. Giami (Eds.). *Sexual revolutions*, 236–248. London: Palgrave Macmillan.
- Healey, D. (2017). *Russian homophobia from Stalin to Sochi*. London: Bloomsbury.
- Kantor-Kazovskaia, L. (2014) *Grobman = Grobman*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Kharchev, A. G. (1979). *Brak i sem'ia v SSSR* [Marriage and family in the USSR]. Moscow: Mysl'. (In Russian).
- Kharkhordin, O. V. (2016). *Oblichat' i litsemerit'*: Genealogiia rossiiskoi lichnosti [To expose and to dissemble: Genealogy of the individual in Russia]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge. (In Russian).
- Khell'bek, I. (2017). *Revolutsia ot pervogo litsa: dnevniki stalinskoj epokhi* [Trans. from Hellbeck, J. (2006). *Revolution on my mind: Writing a diary under Stalin*. Cambridge: Harvard Univ. Press]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Khili, D. (2008). *Gomoseksual'noe vlechenie v revoliutsionnoi Rossii. Regulirovanie seksual'no-gendernogo dissidentstva* [Trans. from Healey, D. (2001). *Homosexual desire in revolutionary Russia: The regulation of sexual and gender dissidence*. Chicago; London: Univ. of Chicago Press]. Moscow: Lodomir. (In Russian).
- Kon, I. S. (1997). *Klubnichka na berezke: seksual'naia kul'tura v Rossii* [A strawberry on a birch tree: Sexual culture in Russia]. Moscow: OGI. (In Russian).
- Kostyrchenko, G. V. (2012). *Tainaia politika Khrushcheva. Vlast', intelligentsiia, evreiskii vopros* [Khrushchev's secret policy: Authority, intelligentsia and Jewish question]. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniia. (In Russian).
- Leibovich, O. (2016). *Novye patterny partiinosti: konstruirovanie gorodskikh praktik v poslestalinskoe desiatiletie* [New party patterns: The construction of urban practices in the post-Stalin decade]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2016(1), 91–108. (In Russian).
- Mel'nichenko, M. (2014). *Sovetskii anekdot: Ukazatel' siuzhetov* [The Soviet joke: An index]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Mitrokhin, N. (2006). Sanitary sovetskoi literatury (K stenogramme obsuzhdeniia na rasshirennom sekretariate MO SP SSSR al'manakha “Metropol” 22 ianvaria 1979 g.) [Medical orderlies of Soviet literature (Comment on the transcript of the discussion of the almanac *Metropol'* at the expanded Secretariat of Moscow branch of the Union of Soviet Writers)]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2006(6), 282–290. (In Russian).
- Mosse, G. (1985). *Nationalism and sexuality: Middle-class morality and sexual norms in modern Europe*. Madison: The Univ. of Wisconsin Press.
- Mosse, G. (1996). *The image of man: The creation of modern masculinity*. New York: Oxford Univ. Press.
- Narskii, I. (2018). *Kak partiia narod tantsevat' uchila, kak baletmeistry ei pomogali, i chto iz etogo vyshlo: Kul'turnaia istoriia sovetskoi tantseval'noi samodeiatel'nosti* [How the Party taught the people to dance, how choreographers helped it, and what happened as a result. Cultural history of Soviet dance amateur performance]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

- Prokhorova, E. (2006). The post-utopian body politic: Masculinity and the crisis of national identity in Brezhnev-era TV Miniseries. In H. Goscilo, A. Lanoux (Eds.). *Gender and national identity in twentieth-century Russian culture*, 130–136. DeKalb, Illinois: Northern Illinois Univ. Press.
- Raskatova, E. M. (2009). *Sovetskaia vlast' i khudozhestvennaia intelligentsiia: logika konflikta (konets 1960-kh — nachalo 1980-kh gg.)* [Soviet authorities and artistic intelligentsia: The logic of the conflict (late 1960s — early 1980s)]. Ivanovo: Ivanovskii gosudarstvennyi universitet. (In Russian).
- Schlapentokh, V. (1989). *Public and private life of the Soviet people: Changing values in post-Stalin Russia*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Vail', P., Genis, A. (1998). *60-e: Mir sovetskogo cheloveka* [1960s: The world of the Soviet man]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Zdravomyslova, E., Temkina, A. (2002). Krizis maskulinosti v pozdnesovetskom diskurse [The crisis of masculinity in late Soviet discourse]. In S. Ushakin (Ed.). *O muzhe(N)stvennosti* [On masculi/femininity], 432–451. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Галина Светлояровна Зеленина

*кандидат исторических наук
доцент, Центр библеистики и Judaики,
Российский государственный
гуманитарный университет
Россия, ГСП-3, 125993, Москва, Миусская
пл., д. 6
Тел.: +7 (495) 250-64-70
старший научный сотрудник,
Лаборатория историко-культурных
исследований, Школа актуальных
гуманитарных исследований,
Институт общественных наук,
Российская академия народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского,
д. 82
Тел.: +7 (499) 956-99-99
✉ galinazelenina@gmail.com*

Galina S. Zelenina

*Cand. Sci. (History)
Associate Professor,
Center for Biblical and Jewish Studies,
Russian State University for the Humanities,
Russia, GSP-3, 125993, Moscow, Miuskaya
Sq., 6
Tel.: +7 (495) 250-64-70
Senior Researcher
Center for Cultural Studies,
School for Advanced Studies in the
Humanities, Institute for Social Sciences,
The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-99-99
✉ galinazelenina@gmail.com*

И. И. Лисович

ORCID: 0000-0003-4694-7737

✉ mag-inna@yandex.ru

*Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)*

РЕПРЕЗЕНТАЦИИ МАГИИ, МАГОВ И ПОЗНАНИЯ «ТАЙН ПРИРОДЫ» В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ РАННЕГО НОВОГО ВРЕМЕНИ

Аннотация. Новое научное знание и новые научные практики в Европе раннего Нового времени воспринимались как нечто настолько «необычное», «чудесное» и «таинственное», что часто вызывали подозрение. Наиболее сомнительными были репутации алхимиков, каббалистов и математиков, поскольку закрытость этого знания и его репрезентация в неканонической символической системе были сопряжены, по мнению Ф. Бэкона, со всевозможными домыслами и фантазиями. Эти области знания часто были переплетены с магией в ренессансном понимании этого слова, а магов часто подозревали в ереси и в связях с нечистой силой, духами, демонами и пр., что видно на примере легенд об Альберте Великом, Роджере Бэконе, Раймонде Луллии, Фаусте, Парацельсе, Дж. Ди, Йехуде Л. бен Бецалеле и др. Стремление открыть «тайны природы» объединяло ученых нового типа и магов; и те и другие могли называть себя гуманистами, натурфилософами, виртуозами, артизанами, энтузиастами и т. д. Возникло диверсифицированное интеллектуальное дискурсивное пространство, где в полемике активно развивались разного рода магии, философии и теологические доктрины. Существовало несколько классификаций магии, в зависимости от области ее применения. Так, Дж. Бруно в трактате «De magia» выделяет несколько видов и подвидов магии: естественная (физическая), медико-алхимическая, математическая (или окультная), метафизическая (или теургия), некромантия, пифийская, пророческая, губительно-зловредная магия и т. д. Эти разновидности магии нашли отражение и в художественной литературе.

Ключевые слова: «новая философия», магия, Ф. Бэкон, Дж. Бруно, К. Марло «Трагическая история доктора Фауста», У. Шекспир «Буря»

Благодарности. Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ № 18-012-00679 («Кристофер Марло и его творчество в русской и мировой культуре: междисциплинарный взгляд»).

Для цитирования: Лисович И. И. Репрезентации магии, магов и познания «тайн природы» в европейской культуре раннего Нового времени // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 71–100. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-71-100.

Статья поступила в редакцию 25 февраля 2020 г.
Принято к печати 20 июня 2020 г.

Shagi / Steps. Vol. 6. No. 4. 2020
Articles

I. I. Lisovich

ORCID: 0000-0003-4694-7737

✉ mag-inna@yandex.ru

*The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
(Russia, Moscow)*

REPRESENTATIONS OF MAGIC, MAGICIANS, AND KNOWLEDGE OF THE “SECRETS OF NATURE” IN EUROPEAN CULTURE OF THE EARLY MODERN PERIOD

Abstract. In Europe of the early Modern period new scientific knowledge and new scientific practices were perceived by contemporaries as “unusual”, “wonderful”, and “mysterious”, and often aroused suspicion. The reputations of alchemists, kabbalists, and mathematicians were the most dubious, since the representation of knowledge in a non-canonical symbolic system and the difficulty in gaining access to it gave rise, according to Francis Bacon, to speculation and fantasy. Magical practices often provoked accusations of heresy and of connections with evil spirits, demons, etc., as can be seen in the legends about Albert the Great, Roger Bacon, Raymond Lully, Faust, Paracelsus, John Dee, Judah Loew ben Bezalel and others. Scientists of a new type sought to discover the “secrets of nature” and named themselves not only humanists and natural philosophers, but also virtuosos, artists, and magicians. A diverse intellectual discursive environment emerged, one in which different types of magic, philosophy, and theological doctrines were actively developed through polemics. There were several classifications of magic, depending on the area of its application. Thus, Giordano Bruno in his treatise *De magia* identifies several types and subtypes of magic: natural (physical), medico-alchemical, mathematical (or occult), metaphysical (or theurgy), necromancy, pythian, prophetic, destructive or malicious, etc. These various types of magic also found reflection in literature.

Keywords: “new philosophy”, magic, Francis Bacon, Giordano Bruno, Christopher Marlowe’s *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, William Shakespeare’s *The Tempest*

Acknowledgements. The article was prepared within the framework of the project “Christopher Marlowe and His Literary Heritage in Russian and World Culture: An Interdisciplinary Look” with financial support from the Russian Foundation for Basic Research (grant No. 18-012-00679).

To cite this article: Lisovich, I. I. (2020). Representations of magic, magicians, and knowledge of the “secrets of nature” in European culture of the early Modern period. *Shagi / Steps*, 6(4), 71–100. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-71-100.

Received February 25, 2020

Accepted June 20, 2020

В Европе XV–XVII вв. формирующееся новое научное знание, связанное с ним практики, «новая философия» и ученые нового типа воспринимались как настолько «необычные», «чудесные» и «таинственные», что часто вызывали подозрение. Ситуацию усугубляла их близость к так называемой магии, которая, в свою очередь, активно расширяла свою экспансию в эти области знания. Этому способствовало и размывание установленных еще Аристотелем границ между науками, повлекшее за собой миграцию терминов, концепций и практик. Последнее выражалось и в том, что для ученых нового типа долго не было и единого названия¹.

В XVI–XVII вв. преобладали ученые-универсалы, которых интересовали разные области знания — от лингвистики до медицины, биологии, химии, анатомии, физики, оптики, математики, географии, баллистики и т. д. Исследователи нового типа часто выходили за пределы университетского знания и, желая отличить себя от *scholaris* (представителей университетского схоластического типа познания), называли себя гуманистами, натурфилософами, виртуозами («покорителями сил природы»), артистами/артизанами («занимающимися свободными искусствами»), энтузиастами и даже магами, как Дж. Бруно (см. подробнее: [Косарева 1985: 3]). Например, доктор Фауст в пьесе К. Марло «Трагическая история доктора Фауста» (1589–1592?) именуется себя и магом (*magician*), и ученым мужем (*learned man*), и школяром (*scholar*),

¹ Термин «ученый» (*scientist*) закрепился для обозначения исследователей точных и естественных наук только с середины XIX в., и это словоупотребление до сих пор сохраняется: «...science (...) loses all traces of unity. A curious illustration of this result may be observed in the want of any name by which we can designate the students of the knowledge of the material world collectively. We are informed that this difficulty was felt very oppressively by the members of the British Association for the Advancement of Science, at their meetings (...) in the last three summers (...) *Philosophers* was felt to be too wide and too lofty a term (...); *savans* was rather assuming (...); some ingenious gentleman proposed that, by analogy with *artist*, they might form *scientist*, and added that there could be no scruple in making free with this termination when we have such words as *sciolist*, *economist*, and *atheist* — but this was not generally palatable» [Whewell 1834: 59].

и артизаном²: «Is promis'd to the studious artizan!»³, тогда как пришедшие к нему университетские коллеги по-английски обозначаются в пьесе только как *scholars*.

Наименование «маг» в это время имело и позитивные коннотации благодаря библейскому контексту: магами (*magi*, в русском переводе *волхвы*) были новозаветные цари, которые, ведомые небесным знаменем — звездой, пришли поклониться новорожденному Царю Иудейскому — Христу. В раннее Новое время наряду с известными со Средних веков черной и белой магией⁴ появляются новые разновидности магии: натуральная (см. тексты Марсилио Фичино «О стяжении жизни с небес», Джамбаттиста делла Порта, Пико делла Мирандолы, Корнелия Агриппы, Джордано Бруно и др.), небесная (М. Фичино), церемониальная (Агриппа Неттесгеймский), симпатическая (Иоганн Кеплер), медицинская (Парацельс), енохианская и геометрическая (Джон Ди, Эдвард Келли) и т. д., соединившие в себе различные онтологические концепции, ведущей из которых в этот период благодаря доктрине «древней теологии» М. Фичино становится учение Платона и его последователей. Как полагает О. Л. Акопян, обоснование Фичино «многочисленных связей между “древними теологами”, платониками и христианством приводят к радикальному изменению статуса магии: она теперь понимается не как помощница богословия, а как ее предтеча. Тот оккультизм, о котором говорит Фичино, не нуждается в согласовании с христианской догматикой, поскольку, по его мнению, у них общие корни и основания. Задача философа — лишь обнаружить их и верно интерпретировать; в случае успеха он сам может стать магом-священником (*magus cum sacerdos*)» [Акопян 2016: 80]. Тем не менее параллельно упомянутым ренессансным видам магии сохранялись магические концепции, которые продолжали средневековую традицию и опирались на онтологию Аристотеля.

На протяжении своего существования в пространстве европейской христианской культуры магии, и особенно ее новым разновидностям, снова и снова приходилось доказывать свою легитимность, даже сами ее адепты могли перейти на сторону скептиков и критиков, как это было с Джованни Пико делла Мирандолой (см. его «Рассуждения против прорицательной астрологии», 1496) и Корнелием Агриппой («О неточности и тщетности наук и искусств», 1527), но это не означало, что те их работы, где магия была представлена в положительном свете, в дальнейшем не пользовались вниманием.

Амбивалентное положение магии, в том числе натуральной, а также близких к ней астрологии, алхимии и каббалы, было связано с тем, что они не относились к свободным искусствам и не входили в свод университетского знания, а те, что имели арабо-мусульманское и иудео-талмудическое происхождение, со времени своего появления в Европе (XII–XIII вв.) находились в зоне недоверия. Занятия так называемой магией часто вызывали подозрения в ереси и в

² См. подробнее о свободных искусствах: [Лисович 2016].

³ Здесь и далее пьеса цитируется по: [Marlowe 2009], русский перевод по: [Марло 2019].

⁴ В этой связи нужно вспомнить о первой значимой экспансии астрологии, магии и алхимии в европейскую интеллектуальную среду в XII–XIII вв., в эпоху высокого Средневековья, когда с арабо-мусульманского Востока вместе с переводами Аристотеля и «Четверокнижием» Птолемея приходят трактаты Джабира ибн Хайяна, Аль-Кинди и Абу Машара; тем не менее в Средние века это не привело к научной революции.

связях с нечистой силой, духами, демонами и пр., что видно на примере легенд о Раймонде Луллии, Фаусте, Дж. Ди, Йехуде Лёве бен Бецалеле и др. В Англии, впоследствии ставшей одним из центров научной революции, в XVI — первой половине XVII в. и магия, и «новая философия», и ученые, и научные практики вызывали бóльшие, чем в континентальной Европе, любопытство, а также опасения и недоверие⁵, проявлявшиеся и на юридическом уровне, — ср., в частности, статут Генриха IV 1404 г. против мультипликаторов (алхимиков), запрещающий умножение золота и серебра (отменен только в 1689 г. при содействии Роберта Бойля и Исаака Ньютона). Англия в XVI в. находилась на задворках науки, тогда как Италия, Франция и княжества Священной Римской империи достаточно продвинулись в магии и «новой философии», а к последней относились с меньшим предубеждением. При этом в научные эксперименты активно включились не только академии, но и некоторые университеты (Падуанский, Виттенбергский) и монастыри, в частности доминиканские и иезуитские.

Исключением, как правило, была медицина, которая в Англии развивалась благодаря гуманисту Джону Колету, основавшему в Лондоне Коллегию врачей-физиков (терапевтов). Медицина, ботаника и фармацевтика нередко служили легитимирующим основанием для занятий магией, в то время как коллекционирование предметов античности и диковин из Нового Света, а также наблюдательные, экспериментальные, измерительные методы и соответствующий им новый язык часто вызывали неприязнь и инспирировали обвинения в богохульстве; например, математик и астролог Джон Ди и ему подобные маги обрели репутацию чернокнижников.

Занятия «новой философией» были признаны достойными джентльмена только после появления работ И. Ньютона; этому способствовали не только открытия ученого, но и его происхождение, социальный статус, должность (хранитель Монетного двора) и покровительство со стороны лорда Галифакса (канцлера Казначейства). Вплоть до XVIII в. ученых-естествоиспытателей подозревали в том, что они добывают философский камень, и не без причины, поскольку Р. Хук, И. Ньютон, Р. Бойль и другие натурфилософы активно занимались алхимическими и химическими экспериментами, в том числе именно с этой целью, в связи с чем М. Хантер пишет: «...while magic continued to have an important place in the tradition of natural philosophy in Boyle's day, its legitimacy had long been debated among theologians and others. Up to a point it could be claimed that magic was predominantly 'natural' and was therefore a perfect legitimate area of enquiry, indeed forming an integral part of the subject-matter of natural philosophy» [Hunter 1990: 394].

Тем не менее историки науки во второй половине XX в. вслед за Ф. Бэконом рассматривают алхимию как один из основных источников экспери-

⁵ Например, Джон Кис, несмотря на то что он был знаком с Везалием и даже жил с ним в Падуе в одном доме во время своей учебы, не разделял его новаторских идей о том, что текст авторитетного ученого надо сверять с анатомическими наблюдениями. Кис предпочел точку зрения, согласно которой анатомические ошибки в работах Галена обусловлены неточностью перевода. Вернувшись в Англию, он сконцентрировался на совершенствовании своих языковых навыков и преподавал по Галену. И если в Италии Везалий спровоцировал развитие анатомии и продвижение своего метода, предлагая оппонентам встретиться у трупа, то до конца 1590-х годов английских медиков обучали по Галену, а последователей Везалия в Англии до поездки У. Харви (Гарвея) в Падую не было.

ментальной науки, зародившейся в Средние века. Эту точку зрения обосновал Л. Торндайк, в восьмитомной «Истории магии и экспериментальной науки» (1923–1958) проследивший историю оккультных учений I–XVIII вв.: он предложил концепцию генезиса магии, дал краткий обзор первобытной, древнеегипетской, древнекитайской магии и подробно изложил историю античной, раннехристианской, арабо-мусульманской и средневековой христианской магической традиции. Он полагал, что «развитие магии и экспериментальной науки было тесно взаимосвязано, что колдуны и маги, вероятно, первыми обратились к эксперименту, поэтому история магии и экспериментальной науки станет более понятной, если изучать их вместе» [Торндайк 2018: 5–6]. С этого времени магия все чаще становится предметом внимания исследователей; в частности, Фрэнсис Йейтс рассматривает влияние неоплатонизма, герметизма, алхимии, магии на научные идеи, открытия и практики «новой философии» и ученых нового ренессансного типа [Yates 1979; Йейтс 1999; 2000].

Существенную роль в научной революции сыграла запущенная гуманистами диверсификация интеллектуального пространства. Исследователь, сформировавшийся в атмосфере университетского диспута, обладавший логическими навыками и мысливший в пределах аристотелианской системы, получил доступ к древним языкам, оригинальным текстам и погрузился в разновекторное дискурсивное пространство, включавшее, помимо Аристотеля и перипатетиков, рассуждения и тексты Платона, платоников, досократиков, стоиков, скептиков, циников, эпикурейцев, атомистов, алхимиков, каббалистов, астрологов, герметиков, медиков и т. д.⁶ Полемическая публичная среда способствовала расцвету критического восприятия новых идей, в том числе adeptами различных магических ветвей и практик.

В советской истории науки доминировало представление, согласно которому становление научного метода и научная революция возводились к Аристотелю и формальной логике, алхимия рассматривалась как отправная точка развития экспериментального знания, а ее оккультная религиозная составляющая — как досадный рудимент, предрассудок или способ скрыть опасный материализм. Платоническая, магическая, математическая и т. п. составляющие в большей степени были предметом изучения западноевропейских и американских ученых, к которым в 1990-е годы присоединились и отечественные. Так, В. П. Визгин [1997] показывает, что герметизм и алхимия дали методологические основания для современной опытной науки. В работах В. Л. Рабиновича, Дж. Мендельсона, У. Ньюмена и др. алхимическая составляющая представлена как источник развития экспериментального знания [Рабинович 1979; Mendelsohn 1992; Newman 2006].

Если на протяжении XX в. в исследованиях по истории науки модернизация преобладала над реконструкцией магических представлений, что было

⁶ В этой связи показательна полемика о наследии Галена. Сильвий полагал, что ошибки Галена обусловлены неточностью перевода с древнегреческого (аргумент, к которому часто апеллировали гуманисты, рассматривая древние тексты, включая Библию), тогда как его ученик Везалий считал, что их причиной является метод, поскольку Гален экстраполировал на человеческое тело анатомию собак и обезьян; соответственно, Сильвий, Дж. Кис и др. предлагали обратиться к оригиналу, а Везалий — к телу и, опираясь на опытную и наблюдательную анатомию, исправить анатомические ошибки в текстах Галена.

связано с доминировавшей концепцией магии как сомнительного рудимента развивавшейся парадигмы классического естествознания (соответственно, это и приводило к отсечению элементов, не вписывающихся в эту логику линейного развития), то с конца XX в. фокус научных исследований постепенно смещается в сторону собственно изучения магии, истории и логики ее развития, ее составляющих [Hunter 1990; Walker 2000; Хачатурян 2020]. Обращение к разнообразию ренессансной магии позволяет увидеть, как воображение ученого того времени и его стремление к неизведанным «тайнам природы» открывало путь для осмысления когнитивных способностей, новых идей, явлений и открытий. Данные исследования продуктивны также с точки зрения изучения культуры, поскольку они помогают интерпретировать художественные произведения эпохи и явления, которые содержат рефлексию или отсылки к магам, магии и магическим практикам.

Таким образом, в моей статье показано, что в раннее Новое время адепты магии, которые стремились создать универсальное всеохватывающее учение, соединявшее в единое целое метафизическое и физическое, наряду с теологией активно встраивали в свои учения и те знания, которые сейчас принято считать собственно научными (натурфилософию, физику, математику, оптику, химию, биологию, лингвистику и т. д.), что вызывало критику магии. Благодаря скандальной репутации магии и ее экспансии подозрительное отношение переносилось и на эти области знания, чему также способствовала новизна методов и теорий «новой философии». В качестве примера можно привести Парацельса, считающегося основоположником современной фармакологии, который пользовался репутацией колдуна. Он соединил медицину Галена с алхимией и астрологией, предложил основанный на ятрохимии принципиально новый метод лечения болезней, кардинально отличный от античной гуморальной медицины, восходящей к Аристотелю и Гиппократу. Ученые нового типа (например, Дж. Пико делла Мирандола, И. Рейхлин, коперниканец Дж. Ди и т. д.) часто сочетали в своих текстах такие разные области знания, как математика, «новая философия», магия, алхимия, астрология, каббала и т. п. Тяготение к всеохватности, гибкость и протейичность, будучи и сильными, и слабыми сторонами магии, впоследствии стали, как полагает Д. Уолкер, причиной ее маргинализации [Walker 2000: 75–76]. Магию и «новую философию» также сближал ряд общих идей (поиск универсального языка, законов, методов, технологий и оснований).

Саморепрезентация магии в трактатах Агриппы и Дж. Бруно

В. М. Хачатурян выделяет в западноевропейской культуре три «магических ренессанса» и полагает, что магическое мировосприятие было востребовано при рождении новых социокультурных эпох: «...все “магические ренессансы” на Западе происходили в специфической ситуации “макросдвигов” — крупных трансформаций “революционного” характера. Первый “магический ренессанс” пришелся на эпоху поздней Античности, когда Запад переживал логоцентрическую революцию и переход от древности к Средневековью. Второй сопровождал эпоху Возрождения — переход от Средневековья к Новому времени, в течение которого закладывались социальные и идейные основы об-

щества модерни. Третий разворачивается в наши дни — транзитивную эпоху становления постмодернити» [Хачатурян 2020: 137–138]. Эта идея связи социальных макросдвигов и магии не позволяет в должной степени оценить средневековую магию, а также не обнаруживает совпадений с периодизацией социокультурных эпох в целом, в которые происходили подобные «революционные» макросдвиги, хотя они не были связаны с магией и не влияли на нее.

В. Ю. Стеклянный выстраивает линейную схему, исходя из пяти доминирующих интерпретаций магического от античности до современности, причем эта схема у него носит скорее эволюционный характер: «...понятие “магия” <...> обозначало: древнейшую элитарную религиозно-мистическую философскую традицию, связанную с поиском божественной мудрости, обеспечивающей ее адепту тауматургические способности (античность); способность к волшебным преобразованиям реальности, в основе которой лежит связь магического агента-колдуна с дьяволом и демонами (средневековье); тайное, оккультное знание, дающее человеку власть над социальными и природными явлениями, возносящее человека на уровень Бога-Творца (Возрождение); воображаемый (галлюцинаторный) способ “сверхъестественного” манипулирования человека природными явлениями, собственным или чужим организмом и психикой, социальной средой и государственными институтами (Новое время и современность); основанную на преднамеренном желании способность сознания трансформировать субъективную интрапсихическую реальность в физические события реальности общепринятой (современность) <...> ни одна из пяти приведенных выше трактовок магии, однажды возникнув, в последующем не только не утрачивались, но, напротив, весьма успешно воспроизводилась в работах последователей...» [Стеклянный 2008: 19].

Но необходимо отметить, что восприятие магии в Средние века и раннее Новое время было более диверсифицированным и амбивалентным, поскольку на протяжении всей истории развития магии существовали все описанные В. Ю. Стеклянным ее трактовки, и часто среди них трудно выбрать доминирующую, что ярко видно на примере трактата Дж. Бруно «О магии». Это связано с тем, что ренессансная магия, с одной стороны, уже включала формирующееся новое знание, а с другой — унаследовала корпус текстов и практик от античности и христианского Средневековья, соединяя их с иудео-талмудической и арабо-мусульманской традицией и теологией, причем последняя, сохранявшая элементы натурфилософской системы Платона и Аристотеля, сыграла важную роль в легитимации магии как способа познания скрытых сил природы и принципов устройства мироздания. Так, Дж. Пико делла Мирандола стремился найти общие основания у Платона, неоплатоников, Аристотеля, в кабале, алхимии и магии, радикально заявив во впоследствии осужденных св. Инквизицией «Девятистах тезисах» о *scientia naturalis*, благодаря которой «с помощью оккультных знаний человек может овладеть, хотя бы частично, знанием о природе, Божьем замысле и будущих событиях» [Акопян 2016: 82]. К этому можно добавить, что платонический открытый эманулирующий мир предоставлял для магии больше возможностей, чем аристотелианский, неизменный, строго разделенный на подлунный и надлунный, хотя и в рамках второго подхода со времен Средневековья была продуктивной идея о заложенных в природу законах и скрытых силах, которыми маг мог повелевать, что, в свою очередь, было чревато механицизмом.

Можно выделить элитарные и профанные магические практики, причем последние, как правило, становились объектом насмешек. Кроме того, с практиками колдовства не стоит отождествлять линию, восходящую к Пифагору, Платону, герметизму, алхимии и астрологии, поскольку саморепрезентации средневековых христианских математиков, платоников, алхимиков, астрологов и пр. часто были прямо противоположны их негативной репрезентации в народных легендах — с точки зрения как содержания, так и этической или религиозной оценки. Магия, связанная с книжной культурой, в Средние века и в эпоху Возрождения носила элитарный характер. В качестве примера можно привести трактаты Агриппы Неттесгеймского и Дж. Бруно, где обстоятельно представлены классификация и описание не только видов магии, но и ее онтологических оснований, что позволяет получить целостное представление о ней и кратко показать векторы ее диверсификации на протяжении XVI в.

Агриппа в трактате «Оккультная философия» (*De Occulta Philosophia, Libri III, 1531*), который он создавал на протяжении 20 лет (причем еще до этого он опубликовал вышеупомянутый трактат «Рассуждения против прорицательной астрологии», содержащий критику всех философов и искусств, включая магию) показывает онтологические основания магии, или «благородной философии», через нисходяще-восходящую связь от Творца к трем мирам (элементарному, небесному и интеллектуальному). Им соответствуют и три вида магии (философии) — физика, математика и теология:

Мы <...> пытаемся открыть свойства мира элементарного посредством медицины и натуральной философии, используя различные смеси естественных вещей. Небесные свойства они [маги] познают через лучи и влияние небесного мира, следуя правилам и дисциплине астрологов и математиков. Наконец, они [маги] укрепляют и утверждают все эти вещи некоторыми святыми религиозными церемониями и могуществом различных духов [Агриппа 1993: 3; Agrippa 1533: a].

Доктрина Агриппы сочетает терминологию и представления о мире платонизма, герметизма и алхимии, основанием для них служит мировая иерархия. Он определяет магию как оккультную науку, или «благородную философию», при помощи которой можно познать «тайны природы» и получить власть над ней и людьми:

Магия есть возможность, имеющая очень большую власть, полная возвышенных тайн и заключающая в себе глубочайшее знание вещей наиболее секретных: их природы, их силы, их качества, их действия, их различия и их отношения, благодаря чему она производит свои чудесные эффекты, соединяя и применяя различные свойства существ высших и низших; это — подлинная наука, философия наиболее возвышенная и наиболее таинственная [Агриппа 1993: 3; Agrippa 1533: a–II].

Агриппа выделяет три основные вида магии, или оккультной философии. Дж. Бруно сохраняет принцип агриппианского трехчастного иерархического деления магии и ее онтологические основания, базирующиеся на платоновско-христианском космосе, но выделяет три вида магии в зависимости от типа познания, а также диверсифицирует, расширяет и дополняет

перечень подвидов за счет герметических, алхимических, каббалистических, опытных и других составляющих. Первым видом является естественная (натуральная), или физическая магия, к которой относятся химия, медицина, физика (или «естественная магия в истинном смысле этого слова») и медико-алхимическая магия. Второй вид — оккультная (математическая) магия, или оккультная философия. К третьему виду — сверхъестественной (божественной), или метафизической магии, он относит теологию/теургию, некромантию, пифическую и пророческую магию.

В интеллектуальной истории Бруно предстает в большей степени как коперниканец и герой научной революции, продвигавший идею о множественности миров, которая была обоснована Николаем Кузанским; Ф. Йейтс представляет его как неоплатоника и герметиста, но в нашем контексте Бруно интересен как адепт и теоретик магии.

В трактате «О магии» (*De magia*, 1590) Дж. Бруно стремится придать магии систематичность и целостность, описать ее основания. В его восприятии магия и возможности магов связаны с платоновскими свойствами Мировой Души в иерархической Вселенной, пронизанной нисходяще-восходящими одушевленными связями, последовательно воздействующими друг на друга: от Бога к богам, затем к божественным небесным или астральным телам, духам звезд (в том числе Земли), потом к первоэлементам и их смешению; первоэлементы воздействуют на чувства, а те — на душу, которая пронизывает все живое⁷. Соответственно, маг, используя свое искусство, может подниматься по этой иерархии обратно к божественным основаниям Универсума.

Концепция магии Дж. Бруно показательна своим универсализмом и тем, что она сочетает многие представления о магии, сформировавшиеся на протяжении XVI столетия. Он предлагает нелинейную классификацию, выделяя виды и разновидности магии по разным критериям: древность; способ познания; магические практики или объекты, над которыми маг обрел власть, специфика магических ритуалов; цели.

Так, он разделяет магию на древнюю и современную (вслед за Фичино), а также определяет само понятие «маг» относительно различных социальных контекстов. Например, среди философов под этим словом понимается мудрец, который овладевает силой для осуществления действия. Как полагает Бруно, такими мудрецами-магами в древности были египетские трисмегисты, галльские друиды, индийские гимнософисты, еврейских каббалисты, персидские зороастрийцы, греческие и латинские мудрецы (софисты)⁸. Всех их объеди-

⁷ «habent magi pro axiomate, in omni opere ante oculos habendum, influere Deum in Deos, Deos in (corpora caelestia seu) astra, quae sunt corporea numina, astra in daemones, qui sunt cultores et incolae astrorum, quorum unum est tellus, daemones in elementa, elementa in mixta, mixta in sensus, sensus in animum, animum in totum animal, et hic est descensus scalae; mox ascendit animal per animum ad sensus, per sensus in mixta, per mixta in elementa, per haec in daemones, per hos [in elementa, per haec] in astra, per ipsa in Deos incorporeos seu aetherae substantiae seu corporeitatis, per hos in animam mundi seu spiritum universi, per hunc in contemplationem unius simplicissimi optimi maximi incorporei, absoluti, sibi sufficientis» [Bruno 1996].

⁸ «...totidem autem sunt significata magiae, quot et magi. Magus primo sumitur pro sapiente, cuiusmodi erant Trimegisti apud Aegyptios, Druidae apud Gallos, Gymnosophistae apud Indos, Cabalistae apud Hebraeos, Magi apud Persas (qui a Zoroastre), Sophi apud Graecos, Sapientes apud Latinos» [Bruno 1996].

няет то, что они воплощают античную теологическую мудрость, которая, по мнению Бруно, была наиболее близка к божественным истокам знания, и цель Бруно — возродить древнюю магию, которую он считает истинной религией. В то же время он говорит о слове «маг» в употреблении священников: для них маг — это глупый злодей, который вредит или помогает при посредстве духов и/или благодаря договору, заключенному с дьяволом.

Бруно разделяет виды магии на подвиды в зависимости от того, над чем властен маг. Так, при помощи естественной, или обычной магии совершает чудеса та разновидность магов, которая обрела власть над невидимыми и активными и пассивными силами, заложенными Творцом в природу. Подобные маги занимаются теми областями знания (медициной, химией и др.)⁹, которые сейчас мы относим к сфере собственно научного знания.

Такой подвид магии, как «фокус», или «видимость» (*praestigiae*) Бруно относит к метафизической магии. Благодаря магу-медиуму становятся видимыми удивительные/восхитительные/чудесные природные явления или высшая идея/интеллект (*intelligentia*)¹⁰. Возможно, под «фокусами» можно понимать опыты, уже получившие в Европе широкое распространение и привлекавшие внимание публики. Ф. Бэкон также описывал эти практики в «Доме Соломона», но требовал, чтобы ученые не только не скрывали от публики причин, которые лежат в основании чудес и фокусов, но и раскрывали их¹¹.

Еще один подвид, который относится к физике, или естественной магии, Бруно называет «естественной магией в истинном смысле этого слова». М. Фичино, И. Кеплер и др. называли такую магию симпатической и видели в ней результат действия симпатии, антипатии и магнетизма, но согласно Бруно ее причиной, в отличие от упомянутой выше обычной естественной магии, являются дух или душа вещи¹², которые связаны со всеобщей одушевленностью платоновского космоса. Соответственно, задача мага в данном случае — обрести власть над этими духами. Именно это представление было в центре критики естественной магии Ф. Бэконом, что будет показано далее.

⁹ «Secundo sumitur magus pro faciente mirabilia sola applicatione activorum et passivorum, ut est medicina et chymia secundum genus; et haec est naturalis magia communiter dicta» [Bruno 1996].

¹⁰ «Tertio magia est cum huiusmodi adduntur circumstantiae, quibus apparent opera naturae vel intelligentiae superioris ad concitandam admirationem per apparentia; et est ea species quae praestigiatoria appellatur» [Bruno 1996].

¹¹ «Есть у нас особые дома, где исследуются обманы органов чувств. Здесь показываем мы всякого рода фокусы, обманы зрения и иллюзии и тут же разъясняем их обманчивость. Ибо вам должно быть очевидно, что, открыв столько естественных явлений, вызывающих изумление, мы могли бы также бесчисленными способами обманывать органы чувств — стоит лишь облечь эти явления тайной и представить в виде чудес. Но нам настолько ненавистны всякий обман и надувательство, что всем членам нашего Общества под угрозой штрафа и бесчестья запрещено показывать какое-либо природное явление приукрашенным или преувеличенным; а только в чистом виде, без всякой таинственности» [Бэкон 1971–1972 (2): 521–522].

¹² «Quarto cum ex antipathiae et sympathiae rerum virtute, ut per ea quae pellunt, transmutant et attrahunt, ut sunt species magnetis et similibus, quorum opera non ad qualitates activas et passivas reducuntur, sed omnia ad spiritum seu animam in rebus existentem referuntur; et haec proprie vocatur magia naturalis» [Bruno 1996].

Сверхъестественная же магия, или теургия, и ее разновидности целиком основаны на общении мага с богами (демонами, духами, героями).

Такие виды магии, как божественная/сверхъестественная и натуральная/физическая, Бруно в целом считает благими, тогда как математическая/оккультная может быть использована и во вред. Соответственно, по цели и пользе оная Бруно выделяет зловредную (злотворную) магию, которая опасна благодаря самой своей силе, не всегда подвластной магу, и тем, что ее потенциально возможно применять для недобрых целей. Тем не менее в рамках реальных практик отделить опасную магию от безопасной было проблематично — так же как и алхимику, совершающему трансмутацию, было сложно отличить злого духа от доброго (в историях о трансмутационном порошке его дарителем часто был дух, либо речь шла о чудесном обретении порошка в удивительном месте). Таким образом, если Агриппа относит к «благородной философии» только благие виды магии, то Джордано Бруно выделяет также злотворную магию, усматривая в математической или медицинской магии возможности вреда.

Эту потенциальную опасность магии для христианина М. Хантер демонстрирует на примере опубликованных и неопубликованных Р. Бойлем текстов, содержащих его благочестивые сомнения; отчеты об алхимических опытах; исследования вопроса о существовании духов и их связей с натурфилософией; собранные им свидетельства о трансмутации; рассуждения об опасностях для души поиска философского камня; истории об алхимиках, о своих контактах с духами, об участии в спиритических сеансах, об общении с алхимиками и магами-священниками, о таящихся в магии угрозах для человечества [Hunter 1990].

Далее мы подробно остановимся на двух видах магии — математической и демонической, — непосредственно граничившими с новыми научными знаниями.

Магия и математика

Важной составляющей современной науки является математический аппарат, встроенный в естественные, социальные и гуманитарные науки. Магии раннего Нового времени также обращались к математическим областям знания, причем онтологической основой для них были учение пифагорейцев, Платона, неоплатоников и герметизм; легитимирующим дискурсом служила и христианская нумерология.

Репрезентации знания в неканонической символической системе, закрытость и сложность этого знания порождали фантазии и домыслы, поэтому наиболее сомнительной репутацией обладали алхимики, каббалисты и математики. Начиная со Средних веков подозрение вызывали индийские (арабские) цифры; каббалистические, астрологические, алхимические символы и знаки; астрономические инструменты, книги и практики. Это нашло отражение в легендах о папе-чернокнижнике, математике, астрономе и астрологе Сильвестре II (Герберте Орилякском/Реймском, ок. 946–1003), о переводчице на латынь арабских трактатов, математике и алхимике Роберте Честере (XII в.), о францисканце алхимике и физике Роджере Бэконе (1214–1292), о теологе,

схоласте, алхимике, астрономе, естествоиспытателе доминиканце Альберте Великом (ок. 1200–1280), о враче, адвокате, гуманисте, астрологе, алхимике и оккультисте Агриппе Неттесгеймском (1486–1535), о враче, алхимике и натурфилософе Парацельсе (1493–1541) и о других ученых Средневековья и Ренессанса, которые активно занимались арабскими и античными искусствами.

Если обратиться к повседневным практикам, в качестве примера можно привести ситуацию, когда в конце XIII — начале XIV в. во Флоренции банкирам запрещалось использовать для ведения дел и расчетов пугающие и непонятные арабские (индийские) цифры, которые ввели в европейскую математику и продвигали папа Сильвестр II, Р. Честер (переведший на латинский книги Аль Хорезми «Об индийском счете») и Леонардо Пизанский, или Фибоначчи («Книга абака» и др.). Когда в начале XVII в. коперниканец Генри Бриггс, оставив должность профессора геометрии Грэшем-колледжа, открыл в Оксфорде первую в Англии кафедру астрономии, джентльмены, профессора и студенты протестовали против изучения математики, поскольку считали геометрию «дьявольской наукой»¹³, а также полагали, что математика, и особенно алгебра, пригодны лишь для ремесленников и купцов, так как им нужно уметь считать. Бриггс, создатель десятичных логарифмов и первых логарифмических таблиц, был одним из основателей прикладной математики, о которой до него не имели представления в университетах; заняв в Оксфорде в 1619 г. кафедру геометрии, он продвигал там «новую философию», основанную на математическом рационализме. Традиционно автором этой концепции называют Ф. Бэкона, но последний отводил математике, как и логике, вспомогательную роль¹⁴ и не доверял математическим методам валидации опыта¹⁵, тогда как Галилей сделал математику составной частью натуральной философии, о чем написал в «Пробирных дел мастере» (опубл. в 1623 г.).

Активное развитие математического метода в раннее Новое время (см. подробнее: [Gal, Chen-Morris 2012]) было связано с поиском альтернативного универсального инструментария формализации знания, а также с критикой схоластики и, в конечном итоге, физики и логики Аристотеля такими гуманистами, как Б. Телезио, Ф. Патрици, «французский Платон» Рамус и др., кото-

¹³ См. подробнее об истории обучения математике в Англии: [Feingold 1984].

¹⁴ «...Имея в виду огромное значение математики и для физики, и для метафизики, и для механики, и для магии, отнеси ее в приложения ко всем этим наукам и определить как вспомогательную для них дисциплину. Сделать это нас в какой-то мере побуждает и общеизвестное высокомерие, и самодовольство математиков, стремящихся к тому, чтобы их наука фактически господствовала над физикой. Ведь как-то так случилось, что математика и логика, которые должны были бы быть служанками физики, теперь, кичась перед нею своей точностью, претендуют на господство над ней. <...> В арифметике еще не существует ни достаточно разнообразных, ни достаточно удобных способов сокращения вычислений, особенно в прогрессиях, широко используемых в физике. Не вполне совершенна еще и алгебра. И уже явное отклонение от правильного пути науки представляет собой та пифагорейская, мистическая арифметика, которую начали возрождать, опираясь на сочинения Прокла и некоторые отрывки из сочинений Эвклида» [Бэкон 1971–1972 (1): 249].

¹⁵ «Ведь точно так же как одни и те же явления, одни и те же вычисления согласуются и с астрономическими принципами Птолемея, и с астрономическими принципами Коперника, так и наш повседневный опыт, которым мы руководствуемся, и внешняя сторона вещей согласуются со множеством различных теорий, а между тем для подлинного исследования истины необходимы совсем иные, строго научные принципы» [Бэкон 1971–1972 (1): 235].

рые апеллировали к досократикам, пифагорейцам, Платону и неоплатоникам. Рамус, в частности, радикально заявил, что «все, сказанное Аристотелем, — ложно»¹⁶. В XVI в. благодаря выполненному М. Фичино переводу на латинский язык корпуса Платона идеи и тексты последнего проникают в корпус европейского университетского знания, в том числе в Англии. А. Койре полагал, что в раннее Новое время методологическая полемика платоников и аристотеликов стала началом научной революции, которая привела к трансформации картины мира¹⁷, а основным инструментом валидации опыта и измерения данных, полученных при помощи органов чувств, стала математика. Схоласты не связывали в единую цепь обоснования эксперимента, физику/химию/медицину/астрономию и математику, поскольку последняя не имела такого статуса доказательного инструментария, какой был у логики. Р. Рорти развивает эту концепцию, полагая, что для интеллектуалов XVI в. мир сверхъестественного/метафизического определялся платоновской концепцией о мире Идей¹⁸.

В результате платоническая традиция встраивается в английскую университетскую программу, сохранявшую и аристотелианскую составляющую. Например, статут Кембриджского университета, принятый Эдуардом III в 1549 г., включает в число источников Платона. Согласно ему профессор математики должен был читать геометрию Эвклида, арифметику Кардана, астрономию Птолемея, а в космографии опираться на тексты Платона, Мела, Плиния, Страбона. Предписывалось также преподавать по «Политике», «Большой этике» и «Проблемам» Аристотеля. Статут был отменен Марией I, но в 1559 г. возвращен Елизаветой I: для магистров Оксфорда (с 1565 г.) и Кембриджа (с 1570 г.) в список включают Платона и Плиния [Order 1853: 146]. Но горожане не имели доступа к этому знанию, поэтому Х. Керни полагает, что на основании в Лондоне в 1597 г. Грэшем-колледжа, ориентированного на прикладную математику для моряков, торговцев и купцов, также повлияла критика Аристотеля Рамусом, опиравшимся на Платона и неоплатонизм¹⁹, которые

¹⁶ Г. П. Матвиевская отмечает в связи с этим, что в трактате «Порицание Аристотеля» (*Aristotelicae animadversiones*, 1543) «Рамус обвинял перипатетиков в том, что логика “непрактична”, запутанна и не соответствует естественному ходу мышления. <...> в противоположность логике Аристотеля всем необходимым требованиям отвечала логика Платона, простая и практически применимая, которую Аристотель “испортил” <...>. Причину многих недостатков перипатетической логики Рамус видел в том, что ее приверженцы занимались только анализом слов, оставляя без внимания законы мышления» [Матвиевская 1981: 90].

¹⁷ «Речь шла о выборе между физикой Аристотеля, представлявшейся более простой, и другой физикой, казавшейся более сложной; о выборе между доверием к чувственному представлению (последовательным проводником этой точки зрения был Бэкон) и отказом от такого доверия в пользу чистого теоретизирования и т. д.» [Койре 1985: 12].

¹⁸ «Сверхъестественный мир для интеллектуалов XVI в. моделировался платоновским миром Идей, точно также, как наш контакт с ним моделировался его метафорой видения. <...> Природа проявляет свой отличительный характер наиболее отчетливо через определенный вид познания — познание высочайших и чистейших вещей: через математику, саму философию, теоретическую физику и все, что связано с универсалиями» [Рорти 1997: 33].

¹⁹ Первый профессор теологии Грэшем-колледжа Энтони Уоттон был известен как убежденный сторонник Рамуса и переводчик его «Логики», а профессор математики Грэшем-колледжа Генри Бриггс пришел к изучению и продвижению прикладной математики под влиянием рамизма [Keagney 1970: 65]. Ученые этого типа заложили основы научно-образовательной модели, базировавшейся на соединении опытного знания, предметной области и прикладной математики, что отличало Грэшем-колледж от университетов старого типа.

заложили онтологические основания для развития математического знания. Этот процесс математизации знания также привел к созданию в Англии городских математических школ, поскольку традиционные грамматические не давали необходимого свода знаний. Таким образом, благодаря вышеописанным факторам влияние Платона и неоплатонизма в Европе раннего Нового времени распространилось на разные сферы познания и вошло в дискурсивные практики, в том числе магические.

Дж. Бруно пишет о различных видах математики, причем его в основном интересовала не математика как научный инструмент, а ее магическая составляющая, и здесь можно видеть экстраполяцию на математику принципов каббалы с целью получить магический эффект. Выделяемая Бруно математическая магия представляет собой использование слов, песнопений, изображений, символов, знаков или букв, вычисление чисел, геометрических фигур и времен. Этот вид магии, по его мнению, находится между магией естественной (натуральной) и сверхъестественной²⁰, и Ноланец относит ее к оккультной философии в понимании Агриппы. Но, в отличие от Агриппы, Бруно полагал, что математическая магия может использоваться как для добра, так и наоборот: если она связана с идолопоклонством и обманом, то способна превращать благо во зло. К благой магии он относит магию божественную (*divinam*) и физическую (*physicam*). Тем не менее, по мнению Бруно, не существует прямой связи между математикой и математической магией, которая лишь подобна геометрии тем, что обе оперируют фигурами и символами. Подобно музыке, она использует песнопения, подобно арифметике — числа и изменения, подобно астрономии, задействует исчисление времен и движений; с оптикой и другими искусствами ее объединяют лишь общие знаковые системы и посредничество между божественным и естественным²¹, но математическая магия способна манипулировать этими связями через символы и отношения.

Описанные выше виды магии касались формирующегося нового знания. Далее Бруно описывает виды и разновидности магии, вызывавшие больше опасений, в том числе со стороны христианских конфессий: теургию, или

²⁰ «Quinto cum his adduntur verba, cantus, rationes numerorum et temporum, imagines, figurae, sigilla, characteres seu litterae; et haec etiam est magia media inter naturalem et extranaturalem vel supra, quae proprie magia mathematica inscriberetur, et nomine occultae philosophiae magis congrue inscriberetur» [Bruno 1996].

²¹ «Hac praehabita distinctione generaliter magiam triplicem accipimus: divinam, physicam et mathematicam. Primi et secundi generis magia est necessario de genere bonorum et optimorum, tertii vero generis et bona est et mala, prout magi eadem bene et male utuntur. Quamvis in multis operationibus atque praecipuis haec tria genera concurrant, malitia tamen, idololatria, scelus et idolatriae crimen in tertio genere reperitur, ubi contingit errare et decipi, et per quod secundum genus per se bonum ad malum usum convertitur. Hic mathematicum genus non denominatur a speciebus mathematicis communiter dictae, ut Geometriae, Arithmetices, Astronomiae, Optices, Musices etc., sed ab horum similitudine et cognatione; habet enim similitudinem cum Geometria propter figuras et characterismum, cum Musica propter incantationem, cum Arithmetica propter numeros, vices, cum Astronomia propter tempora et motus, cum Optica propter fascinia, et universaliter cum universo Mathematices genere, propter hoc quod vel mediat inter operationem divinam vel naturalem, vel participat de utraque, vel deficit ab utraque, sicut quaedam media sunt propter utriusque extremi participationem, quaedam vero propter utriusque exclusionem, secundum quem modum non tantum media dici potest, quantum tertium quoddam genus, non tantum inter utrumque, quantum extra utrumque. Ex dictis autem speciebus manifestum est quomodo divina, quomodo physica, quomodo alia ab his species est» [Bruno 1996].

метафизическую магию; пифийскую магию, некромантию, медицинскую магию (она также амбивалентна, как и математическая магия), пророческую магию (пиромантию, гидромантию и геомантию). Относительно последней Бруно пишет, что практикующие ее маги «используют три способа познания: естественный, математический и божественный» (*Nac praehabita distinctione generaliter magiam triplicem accipimus: divinam, physicam et mathematicam*), это сближает ее с математикой и натуральной магией, но цель пророческой магии — предсказание, и для ее достижения маги опираются на природные и небесные знаки, фигуры, числа и стихии.

Таким образом, Дж. Бруно представляет нелинейную классификацию магии, в которой заложены различные основания, от этических и натурфилософских до метафизических и религиозных. Всех их объединяет основанная на платонизме и герметизме онтология, представляющая целостную структурированную картину мира, в котором маг восходил из мира подлунного (природного, физического) в мир надлунный (божественный).

Представления о магической математике отчасти накладывали отпечаток и на близкие ей искусства: так, гелиоцентризм Н. Коперника университетские схоласты воспринимали как остроумное решение календарной проблемы на уровне математической задачи, которая не имеет отношения к реальности и не может быть аргументом против геоцентризма. Опасная формальная близость математической магии и обычной арифметики, с одной стороны, притягивала к магии любопытных и интересующихся, с другой — в глазах непосвященного обывателя ставила под подозрение все области обычной математики, даже если их преподавали в университетах и математических школах.

Критика магии Фрэнсисом Бэконом

Фрэнсис Бэкон критиковал магические виды знания и практики, близкие к наукам, но не в полной мере соответствовавшие критериям, необходимым для доказательных наук:

...Науки, опирающиеся скорее на фантазию и веру, чем на разум и доказательства, насчитывается три: это — астрология, естественная магия и алхимия. Причем цели этих наук отнюдь не являются неблагородными. Ведь астрология стремится раскрыть тайны влияния высших сфер на низшие и господства первых над вторыми. Магия ставит своей целью направить естественную философию от созерцания различных объектов к великим свершениям. Алхимия пытается отделить и извлечь инородные части вещей, скрывающиеся в естественных телах; сами же тела, загрязненные этими примесями, очистить; освободить то, что оказывается связанным, довести до совершенства то, что еще не созрело. Но пути и способы, которые, по их мнению, ведут к этим целям, как в теории этих наук, так и на практике, изобилуют ошибками и всякой чепухой. Поэтому и обучение этим наукам не является, как правило, открытым, но обставлено всяческими сложностями и таинственностью. Алхимии, однако, мы обязаны тем, что <...> неустанные труды и огромные усилия упомя-

нутых химиков, потраченные на создание золота, как бы зажгли факел для множества прекрасных изобретений и экспериментов, весьма полезных как для раскрытия тайн природы, так и для практических нужд человечества [Бэкон 1971–1972 (1): 110–111].

Натуральная магия вызывает наибольшую неприязнь Бэкона (об этом он пишет в «Великом восстановлении наук», 1620), поскольку «эта магия усыпляет человеческий разум, воспевая некие специфические свойства и тайные силы, чуть ли не посланные небом, которым обучают только шепотом; и люди перестают неустанно и неуспешно стремиться к открытию и исследованию истинных причин явлений, но легковерно успокаиваются на такого рода досужих выдумках» [Там же: 234]. Тем не менее философ признает благородными идеи и цели магии, предлагая свою версию магии как «практики метафизики», т. е. опытного знания, которое позволяет раскрыть «тайны природы»:

Мы же понимаем магию как науку, направляющую познание скрытых форм на свершение удивительных дел, которая, как обычно говорят, «соединяя активное с пассивным», раскрывает великие тайны природы [Там же: 233].

Таким образом, Ф. Бэкон пользуется категориально-понятийным аппаратом, который мы видим в трактатах о магии; он признает такие ее составляющие и концепты, как опыт, практическая направленность, «тайны природы», в которой заложены активные и пассивные силы. В то же время предметом его критики становятся темный язык магии, ее непрозрачный метод и невозможность передать его последователям, фантазии, преобладающие над опытным знанием, метафизическая составляющая, а также представление о том, что причиной природных явлений могут быть духи.

В результате поисков и теоретических рефлексий, с которыми были сопряжены различного рода научные практики, в том числе магические, ученые нового типа изобрели альтернативный путь исследования: отправной точкой служили чувства как когнитивная составляющая; исследователь подвергал воспринимаемый/испытуемый объект тщательной дескрипции, определял и измерял его параметры и изучаемые свойства; затем следовало формализованное обобщение закона/явления в математическом виде. Логические рассуждения аристотелианского типа, бывшие основой схоластического дискурса, также стали вспомогательным инструментом построения текста и репрезентации наблюдаемого объекта, поставленного опыта, явления и т. п.

Демоническая магия и ее репрезентация в пьесах К. Марло «Трагическая история доктора Фауста» и У. Шекспира «Буря»

Рассматривая виды магии, так или иначе связанные с демонами, Дж. Бруно проводит различия между демонами, злыми демонами и дьяволом; потенциальная опасность взаимодействия с ними также создавала этические проблемы для мага и затрудняла практику того или иного типа магии. Отдельно Бруно останавливается на магии, изначально обозначаемой как порочная/

недостойная с точки зрения религии из-за того, что маг или колдун заключает договор с дьяволом, при помощи которого он может вредить или помогать²². Критика зловредной/злотворной магии, осуществляемой при помощи демонов, которую описывает Дж. Бруно²³, показана на примере грехопадения доктора Фауста в немецкой народной книге и «Трагической истории жизни и смерти Доктора Фауста» К. Марло (Christopher Marlowe, «The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus», 1616)²⁴.

Фауст в начале пьесы перечисляет искусства, которыми он овладел в университете²⁵, но приходит к выводу, что ни Аристотель, ни даже теология не

²² «Ultimo sumitur magus et magia iuxta significationem indignam, ut inter istas non annumeretur neque adnumerata habeatur, ut magus sit maleficus utcunque stultus, qui ex commercio cum cacodaemone et pacto quodam pro facultate ad laedendum vel iuvandum est informatus» [Bruno 1996].

²³ В этой связи можно предположить, что одним из современных К. Марло прототипов доктора Фауста является Дж. Бруно (1548–1600). События его жизни по времени коррелируют с сюжетом и временем создания пьесы (1589–1592). Доминиканский монах, странствующий по Европе так же, как и Фауст (хотя последний при помощи Мефистофеля мгновенно преодолевает огромные расстояния), посетил Рим, Геную, Турин, Венецию, Женеvu, Тулузу (где получил ученую степень Magister artium), Париж, Лондон (1583–1585), затем Марбург, Виттенберг (в 1586–1588 гг. читал лекции), в 1588 г. снискал в Праге покровительство императора Рудольфа и увлекся магией. Его принимали в университеты и затем запрещали читать лекции. Он полемизировал с аристотеликами Парижа, принял кальвинизм, восхвалял еретиков Лютера и Елизавету I. В 1592 г. арестован Инквизицией, обвинен в магии и ереси, в 1600 г. сожжен.

В пьесе также упоминается Агриппа, искусство некромантии которого жаждет постигнуть Фауст: «Will be as cunning as Agrippa was, / Whose shadowes made all Europe honour him» («С Агриппою сравняюсь, что стяжал / В Европе славу властью над тенями»). Здесь и далее перевод «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло Н. Н. Амосовой).

²⁴ См. подробнее об образе ученого мага в английской драматургии: [Hopkins, Ostovich 2014].

²⁵ «Settle thy studies, Faustus, and begin / To sound the depth of that thou wilt profess: / Having commenc' d, be a divine in show, / Yet level at the end of every art, / And live and die in Aristotle' s works. / Sweet Analytics, 'tis thou hast ravish'd me! / Bene disserere est finis logices. / Is, to dispute well, logic's chiefest end? / Affords this art no greater miracle? / Then read no more; thou hast attain' d that end: / A greater subject fitteth Faustus' wit: / Bid Economy farewell, and Galen come (...) Physic, farewell! Where is Justinian? / [Reads.] / Si una eademque res legatur duobus, alter rem, alter valorem rei, &c. / A petty case of paltry legacies! / [Reads.] / Exhoereditare filium non potest pater, nisi &c. / Such is the subject of the institute, / And universal body of the law: / This study fits a mercenary drudge, / Who aims at nothing but external trash; / Too servile and illiberal for me. / When all is done, divinity is best: / Jerome's Bible, Faustus; view it well. / [Reads.] / Stipendium peccati mors est. / Ha! Stipendium, & c. / The reward of sin is death: that's hard. / [Reads.] / Si peccasse negamus, fallimur, et nulla est in nobis veritas; / If we say that we have no sin, we deceive ourselves, and there / is no truth in us. Why, then, belike we must sin, and so consequently die: / Ay, we must die an everlasting death. / What doctrine call you this, Che sera, sera, / What will be, shall be? Divinity, adieu!» («Пересмотри свои занятия, Фауст, / Проверь до дна глубины всех наук. / По-прежнему будь богословом с виду, / Но знаний всех ты цель определи. / Живи, умри в творениях бессмертных. / Которые оставил Аристотель. / О, логика святая, это ты / Меня в восторг когда-то привела! / Bene disserere est finis logices. / Цель логики — уменье рассуждать? / И это все? И нет в ней чуда выше? / Так чтение брось! Ты цели той достиг. / Достойн ты предмета выше, Фауст! / On sai me on, прощай! Приди, Гален (...) А где ж Юстиниан? / (Читает.) / Si una eademque res legatur duobus. / Alter rem, alter valorem rei... и т. д. / Вот крючкотворства мелкого образчик. / (Читает.) / Exhaereditare filium non potest pater nisi и т. д. / В том содержанье всех судебных актов / И целого собрания законов. / Достойно это слуг и торгашей, / Кого влечет один на-

приближают его к искомой цели — познанию «тайн природы» — и не могут удовлетворить его стремления обрести власть над стихиями, правителями и народами. Его внимание обращается к тем областям, которые активно развивали гуманисты и исследователи нового типа: филологии (древним языкам), астрологии и астрономии, геологии, алхимии, ботанике и др. — все они в пьесе фигурируют как составляющие магии, что объяснимо с точки зрения текстов Дж. Бруно и т. п. Фауст также обращается к видам магии, о которых упоминают Агриппа и Дж. Бруно, — метафизической/небесной магии, некромантии, математической и натуральной магии:

These metaphysics of magicians,
And necromantic books are heavenly;
Lines, circles, scenes, letters, and characters;
Ay, these are those that Faustus most desires.
<...>
How am I glutt'd with conceit of this!
Shall I make spirits fetch me what I please,
Resolve me of all ambiguities,
Perform what desperate enterprise I will?²⁶

Но как только Фауст заключает договор с Люцифером, все эти знания и виды магии (в том числе те, которые Бруно считал полезными) начинают служить злу и разрушению Церкви Христовой, так как Фауст совершает грехопадение, отрекается от Церкви и погружается в семь смертных грехов. В конце пьесы он, осознавая глубину своего падения, впадает уже не в ересь, а в отрицание христианской картины мира, уповая на переселение своей души на звезды в соответствии с учением Платона, на пифагорейский метемпсихоз и мечтая после смерти растворить проданную Люциферу душу среди стихий Демокрита, считавшего, что они так же, как и душа, состоят из атомов, — лишь бы избежать заслуженного наказания в аду:

You stars that reign'd at my nativity,
Whose influence hath allotted death and hell,
Now draw up Faustus, like a foggy mist,
Into the entrails of yon labouring cloud[s],
That, when you vomit forth into the air,
My limbs may issue from your smoky mouths,
So that my soul may but ascend to heaven! <...>
Ah, Pythagoras' metempsychosis, were that true,
This soul should fly from me, and I be chang'd

ружнй блеск. / Как низменно и тесно для меня! / В конце концов, не лучше ль богословье? / Вот библия Иеронима, Фауст. / (Читает.) / *Stipendium peccati mors est. Ха! Stipendium...* и т. д. / Возмездие за грех есть смерть. Как строго! / (Читает.) / *Si pecasse negamus, fallimur, et nulla est in nobis veritas* / Коль говорим, что нет на нас греха, / Мы лжем себе, и истины в нас нет. / Зачем же нам грешить, а после гибнуть? / Да, гибелью должны мы гибнуть вечной! / Ученье хоть куда! *Che sera, sera!* / Что быть должно, то будет! Прочь, Писанье!»

²⁶ «Божественны лишь книги некромантов / И тайная наука колдунов. / Волшебные круги, фигуры, знаки. / Да, это то, к чему стремится Фауст! / <...> Я этого и жажду всей душою! / Смогу ли я незримых духов слать / За чем хоч, во все концы земли?»

Unto some brutish beast! all beasts are happy,
Then they die,
Their souls are soon dissolv'd in elements;
But mine must live still to be plagu'd in hell.
<...> Now, body, turn to air,
Or Lucifer will bear thee quick to hell!
[Thunder and lightning.]
O soul, be chang'd into little water-drops,
And fall into the ocean, ne'er be found!
(Enter Devils).
My God, my god, look not so fierce on me!
Adders and serpents, let me breathe a while!
Ugly hell, gape not! come not, Lucifer!
I'll burn my books!—Ah, Mephistophilis!²⁷

Мы не видим, что Фауст в трагедии занимается физическими/химическими опытами или астрономическими наблюдениями; результатами этих занятий его обеспечивает подвластный дух Мефистофель. Он отвечает на вопросы Фауста о мироустройстве, помогает преодолевать время и демонстрировать власть над скрытыми силами природы. Он оказывается чудесным ассистентом Фауста, выполняющим его поручения и исполняющим желания (например, показывает ему Елену Троянскую, в которую тот влюбляется, и т. п.). Соответственно, в пьесе критикуется демоническая и некромантическая магия в версии Дж. Бруно, поскольку властью над духом обладает не Фауст, а Люцифер, с которым заключен договор о продаже души. Фактически Фауст не распоряжается Мефистофелем, что ставит под сомнение власть мага и магии, поскольку сюжет пьесы разворачивается в канонической религиозной интерпретации, а Люцифер формально исполняет условия сделки.

В пьесе У. Шекспира «Буря» (1610–1611) изображен добрый маг-чародей Просперо, которого можно противопоставить грешному чернокнижнику Фаусту. Утративший власть герцог Милана, захватив с собой магическую книгу, в одиночестве совершенствуется в искусстве магии на острове. Происхождение этой книги неясно, но Просперо осознает ее разрушительный потенциал, что видно в одном из последних его монологов:

Ye elves of hills, brooks, standing lakes and groves, by whose aid,
Weak masters though ye be, I have bedimm'd
The noontide sun, call'd forth the mutinous winds,

²⁷ «Вы, звезды неба, / Что над моим царили гороскопом, / Чья власть дала мне в долю смерть и ад, / Втяните же меня туманной дымкой / В плывущую далеко в небе тучу! / Когда ж меня извергнете вы снова, / Пусть упадет на землю только тело / Из вашего курящегося зева, / Но пусть душа взлетит на небеса!.. / <...> Ах, если б прав был мудрый Пифагор / И если бы метампсихоз был правдой, / Душа моя могла б переселиться / В животное! Животные блаженны! / Их души смерть бесследно растворяет. / Моя ж должна для муки адской жить. / <...> Стань воздухом ты, тело, / Иль Люцифер тебя утащит в ад! / (Гром и молния.) / Душа моя, стань каплей водяною / И, в океан упав, в нем затеряйся! / Мой бог, мой бог, так гневно не взирай! / (Появляются дьяволы.) / О, дайте мне вздохнуть, ехидны, змеи! / О, не зияй так страшно, черный ад! / Не подходи же, Люцифер! Я книги / Свои сожгу! Прочь, прочь! О, Мефистофель!»

And 'twixt the green sea and the azured vault
Set roaring war: to the dread rattling thunder
Have I given fire and rifted Jove's stout oak
With his own bolt; the strong-based promontory
Have I made shake; and by the spurs pluck'd up
The pine and cedar: graves at my command
Have wak'd their sleepers, op'd, and let them forth
By my so potent art. But this rough magic
I here abjure; and, when I have requir'd
Some heavenly music, — which even now I do, —
To work mine end upon their senses that
This airy charm is for, I'll break my staff,
Bury it certain fathoms in the earth,
And deeper than did ever plummet sound
I'll drown my book.

[Shakespeare 2020]²⁸

По этому монологу можно судить о тех видах магии, которые подвластны Просперо, и о его магическом мастерстве: он овладевает магией демонической, натуральной (повелевает духом Ариэлем и всеми стихиями природы — огнем, землей, водой и ветром), медицинской, математической и некромантической. Освобожденный им из плена дерева Ариэль выполняет то же самое, что и Мефистофель, но он добрый дух, и его образ можно интерпретировать как воплощение «духа природы», а его освобождение при помощи заклятия — как освобождение скрытых активных сил природы и принуждение к службе человеку. Экс-герцогу Милана Просперо, в отличие от университетского профессора Фауста, удастся сохранить свою душу, поскольку он отрекается от власти мага и правителя во имя будущего — любви своей дочери и мира в герцогстве.

Данные примеры свидетельствуют о том, что вышеизложенные представления о магии, несмотря на закрытость этого дискурса, были известны современникам и вызвали активный интерес (особенно к метафизической и зловредной магии), а в сфере искусства провоцировали рефлексию относительно статуса и места магии в обществе и ее пользы/вредности для человека. В пьесе Марло знания и магическое искусство Фауста привлекают активное внимание правителей, рыцарей, папы римского, кардиналов, монахов, университетских профессоров, студентов и даже простолудиново (комическая сцена со слугами Ральфом и Робинном, укравшим магическую книгу Фауста, которую тот получил от Мефистофеля). Об интересе к магии горожан может свидетельствовать популярность пьесы Марло: труппа Лорда Адмирала

²⁸ «Вы, духи рощ озер, ручьев и гор; <...> / Вы слабы сами по себе, но мне / Вы помогали затмевать свет солнца / И ветер поднимать, от вод зеленых / Взметать валы до голубых небес. / Я дал огонь громам, я расщепил / Юпитера величественный дуб / Его ж стрелой; потряс я мыс скалистый / И с корнем вырывал сосну и кедр; / Могила по велению моему / Усопших возвращали, разверзаясь, — / Всё это силой магии моей... / От мощных этих чар я отрекаюсь. / Еще лишь звуки музыки небесной / Я вызову: чтоб им вернуть рассудок, / Нужны ее возвышенные чары. / А там — сломаю жезл мой, схороню / Его глубоко под землей, — и в море / Я глуже, чем измерить можно лотом, / Магическую книгу утоплю» [Шекспир 1949: 404].

поставила «Доктора Фауста» за три года (с октября 1594 г. по октябрь 1597 г.) 24 раза, пьеса также неоднократно переиздавалась в 1604, 1616, 1619, 1620, 1624, 1631 и 1663 гг.

Магия и ее закрытость

Ученые нового типа, как и маги, в рассматриваемый период разными способами стремились открыть «тайны природы», обращаясь к «утраченным благородным искусствам древности», и часто их реконструкция становилась изобретением нового метода, открытием нового «искусства». В эпоху научной революции развиваются такие методы исследования природы, как математические, наблюдение и эксперимент, в том числе мысленный [Ахутин 2014], что трансформирует методологию исследования; возникают новые требования к институциональной среде, коммуникативно-образовательному пространству и научному дискурсу. В этих процессах была активно задействована и ренессансная магия.

Подозрительное отношение к «новой философии» и магии объяснялось, в частности, тем, что доступ к новому знанию нередко ограничивался самими носителями этого знания на разных уровнях — институциональном, дискурсивном и методологическом. Часто они не имели институциональной поддержки, либо их занятия были маргинальны для традиционных институций (монастырей и университетов), хотя в некоторых из них новые идеи, интеллектуальные и исследовательские практики получили развитие уже в первой половине XVI в. Примером может служить Падуанский университет, хотя и там не обошлось без полемики с перипатетиками, и основатель «новой философии» Б. Телезио под покровительством герцогов неаполитанских переехал в Козенцо и обосновался в *Academia Telesiana* (*Accademia Cosentina*), кроме того, его основное сочинение «*De rerum natura iuxta propria Principia*» (1565) в 1596 г. было включено в индекс св. Инквизиции.

Ученые нового типа и гуманисты создавали новые, альтернативные университетам научные институции по типу академий, обществ, «Дома Соломона» (Ф. Бэкон), «Республики ученых» (Т. Кампанелла), «невидимого колледжа», публичных лекций и т. п., часто под высочайшим патронажем, примером чего могут служить итальянские академии, Лондонское королевское общество, Королевская академия в Париже и др. (см. подробнее: [Лисович 2015: 174–216]).

Но магическое знание, как и алхимия или каббала, намеренно передавалось напрямую от учителя к ученику или от одного исследователя к другому через практики манипуляции с веществами, телами, знаками и т. п., а также изустно, в том числе в виде интерпретации зашифрованного текста или опыта. Коммуникативный аспект осложнялся отсутствием институциональной, публичной научно-образовательной среды, инструментов публикации и трансляции полученных результатов. Соответственно, закрытость этих практик дополнялась дискурсивной герметичностью текстов (зачастую не только алхимических и магических, но и математических), зашифрованностью и метафоричностью языка.

Примером принципиальной позиции закрытости может служить рассуждение Дж. Бруно, который полагал, что для теургии и общения с божествен-

ным маги используют древний, истинный, естественный, неизменный божественный язык. В качестве такового он рассматривал египетскую иероглифику, которая в его время еще не была расшифрована. Он считал, что оккультное знание невозможно передать при помощи современных языков (это касается как речи, так и письма), но в древности оно передавалось при помощи иероглифов — священных символов, которые обозначают вещи, относящиеся к естественным предметам и их составляющим: египтяне использовали эти символы и речь для бесед с богами и поисков чудесного.

Бруно также пишет, что когда бог Тот изобрел буквы, используемые сейчас «для иных целей», это привело к утрате памяти (в платоновском понимании), божественной науки и магии. Сейчас маги при помощи воображения, подобно египетским мудрецам, искусно создают изображения, церемонии, действия и таинства, в которых используются знаки. Это и есть язык богов, который неизменен, как неизменна природа, — в отличие от изменчивых европейских языков, которые суть имитация, и их не могут слышать духи²⁹. Таким образом, Бруно, продолжая доктрину Фичино о магии как «древней теологии», полагает, что существует некий священный язык, в котором символы онтологически связаны с Универсумом и его божественными основаниями, поэтому он понятен духам/даймонам и богам, и если маг не воспримет соответствующие символы, изображения, очертания, отпечатки, жесты (церемонии), то не сможет продвинуться в общении с активными силами природы, особенно в теургии. Наконец, Дж. Ди и Э. Келли заявляли, что овладели ангельским языком, на котором говорил Адам, и составили «енохианский алфавит», символы которого имеют буквенные и цифровые значения.

Подобного рода магические ритуалы и практики иллюстрирует фронтиспис издания «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло 1620 г.: на нем изображено помещение, на полу которого начертан круг, состоящий из символов, в центре него стоит Фауст с книгой в одной руке и с посохом в другой, в комнате также находятся армиллярная сфера, предметы с символической, за пределами круга находятся вызванный Фаустом Мефистофель. Однако, согласно пьесе, упомянутую книгу Фауст получил не от древних магов, а от Мефистофеля; она содержит сведения о мире, стихиях, природе и нужна, чтобы вызывать Мефистофеля и повелевать стихиями.

²⁹ «Tales erant litterae commodius definitae apud Aegyptios, quae hieroglyphicae appellantur seu sacri characteres, penes quos pro singulis rebus designandis certae erant imagines desumptae e rebus naturae vel earum partibus; tales scripturae et tales voces usu veniebant, quibus Deorum colloquia ad mirabilium exequutionem captabant Aegyptii; postquam per Teutum vel alium inventae sunt litterae secundum hoc genus quibus nos hodie utimur cum alio industriae genere, maxima tum memoriae tum divinae scientiae et magiae iactura facta est.

Itaque ad illorum similitudinem quibusdam hodie fabrefactis imaginibus, descriptis characteribus et ceremoniis, qui consistunt in quodam gestu et quodam cultu, quasi per certos nutus vota sua explicant Magi quae intelligantur, et haec est illa Deorum lingua, quae aliis omnibus et quotidie millies immutatis semper manet eadem, sicut species naturae manet eadem. <...> ita etiam se habent [se] nostrae voces latinae, graecae, italicae, ut audiantur et intelligantur a numinibus aliquando superioribus et aeviternis, qui differunt a nobis in specie, ita ut non facile nobis possit esse commercium cum illis, magis quam aquilis cum hominibus. <...> non nisi per definita quaedam signa, sigilla, figuras, characteres, gestus et alias ceremonias, nulla potest esse participatio. Qui magiae ergo praesertim ea specie, quae theurgica est, sine huiusmodi vocibus et scripturis vix quippiam poterit magus promovere» [Bruno 1996].

И стремление Дж. Бруно обрести исконный древний сакральный язык, имеющий онтологическую связь с божественным, и внимание, которое интеллектуалы раннего Нового времени уделяли символам, языку, тексту, отражают поиски единого универсального языка науки, который релевантно передавал бы информацию, и таким для «новой философии» впоследствии станет математический язык. Желание Бруно обрести язык древних магов-мудрецов отчасти обусловлено и средневековой христианской теологической традицией реализма, согласно которой слово, при помощи которого Бог сотворил мир, онтологически связано с естественными вещами. Несмотря на то что Б. Телезио критиковал Аристотеля именно за присутствие в его физике метафизических оснований, Бруно соединяет аристотелианскую физику с учением Телезио о «новой философии», следуя которому созданная Творцом природа неизменна в своей сущности и ее явления подчиняются законам. Концепция магии Бруно отчетливо демонстрирует, насколько нелинейной, многообразной и даже прихотливой была интеллектуальная среда в раннее Новое время, когда в рамках одного учения могли ужиться столь разнородные по своему происхождению идеи и практики.

И если математика, входившая в корпус университетского знания, в меньшей степени инспирировала обвинения в ереси, то у алхимии до второй половины XVII в. не было публичного модуса репрезентации и трансляции знания и практик, результатом чего были описанные выше социальные эффекты. С одной стороны, алхимиков подозревали в том, что они заключили контракт с дьяволом, и т. п., с другой — находились доверчивые исследователи, желавшие заполучить секрет вечной жизни и/или получения из свинца золота, что пародийно показано, например, в рассказе слуги каноника из «Кентерберийских рассказов»³⁰ Дж. Чосера (между 1387–1400) или в пьесе Б. Джонсона

³⁰ «This multiplying blent so many oon / That in good feith I trowe that it bee / The cause grettest of scarsetee. / Philosophres spoken so mystily / In this craft that men kan nat come therby, / For any wit that men han now-a-dayes. / They mowe wel chiteren as doon thise jayes, / And in hir termes sette hir lust and peyne, / But to hir purpos shul they nevere atteyne. / A man may lightly lerne, if he have aught, / To multiplie, and brynge his good to naught! <...> “Nay, nay,” quod Plato, “certein, that I nyl. / The philosophres sworn were everychoon / That they sholden discovere it unto noon, / Ne in no book it write in no manere. / For unto Crist it is so lief and deere / That he wol nat that it discovered bee, / But where it liketh to his deitee / Men for t’enspire, and eek for to deffende / Whom that hym liketh; lo, this is the ende”. / Thanne conclude I thus, sith that God of hevene / Ne wil nat that the philosophres nevene / How that a man shal come unto this stoon, / I rede, as for the beste, lete it goon. / For whoso maketh God his adversarie, / As for to werken any thyng in contrarie / Of his wil, certes, never shal he thryve, / Thogh that he multiplie terme of his lyve» [Chaucer 2016: 938–942] (Мультиплицированием нас слепят, / И так темно адепты говорят / О мастерстве своем, что обучиться / Тому немыслимо. Когда ж случится / Поговорить им — заболтают вдруг, / Как будто дятлы поднимают стук / Иль как сороки вперебой стрекочут, — / Знай термины и так и эдак точат. / Но цели не достигнуть им никак. / Зато легко обучится дурак, / Мультиплицируя, добро терять. / Себя и близких быстро разорять. / Вот он, алхимии гнилой барыш! <...> “Нет, нет, — сказал Платон, — и существо / Его останется навеки тайной. И мы, философы, без нужды крайней / Открыть не можем тайну никому. / Она известна Богу одному. / Лишь избранным он тайну открывает, / А чаще доступ к тайне преграждает”. / Вот чем я кончу: если Бог всеильный, / На милости и на дары обильный, / Философам не хочет разрешить / Нас добыванью камня научить, — / Так, значит, думаю я, так и надо. / И кто поддастся наущенью Ада / И против воли Господа пойдет, — / Тот в Ад и сам, наверно, попадет [Чосер 2012: 472–474]. Пер. И. А. Кашкина).

«Алхимик» (1610)³¹ и о чем свидетельствуют биографии алхимиков. Яркий пример — трагическая история жизни прославленного алхимика И. Ф. Бётгера (1682–1719). Спасаясь от службы королю Пруссии Фридриху I, желавшему найти алхимический источник золота, он получил покровительство курфюрста Саксонии и Августа Сильного, давшего ему титул барона за трансмутацию золота. Впоследствии ученый был переведен под надзор в крепость Кёнигштейн, где изобрел первый европейский фарфор, ныне известный как мейсенский. Это открытие обогатило курфюрста, но Бётгер умер от болезни, приобретенных благодаря алхимическим занятиям, в бедности и одиночестве. За четыре года до смерти он получил свободу, но продолжал находиться под надзором, охранявшим секрет изготовления фарфора.

Алхимики и маги активно использовали неверифицируемые методики и исследовательские методы или методы, которые не признавались университетским сообществом, что вполне соответствует стратегии закрытости магических и алхимических практик. Алхимик каждый раз был вынужден искать свой новый путь получения философского камня, так как опирался на невнятные зашифрованные тексты предшественников, которые, согласно легендам, получили доступ к тайне.

В некоторых областях знания ситуация меняется на противоположную благодаря усилиям европейских академий, Лондонского королевского общества (ЛКО) и т. д. Изменилась также репрезентация образа ученого, что отразилось и в новообретенном социальном статусе ученого, примером этого может служить фигура Исаака Ньютона, которого Вольтер открыто называл гением (см. подробнее: [Лисович 2015: 254–279]). Дж. В. Голински, проанализировавший трансформацию алхимии в химию, пришел к выводу, что Р. Бойль, Р. Хук и другие ученые — члены ЛКО и Королевской академии в Париже — привили интерес и доверие публики к таинственной и чудесной химии, преобразовали закрытый модус алхимического знания в открытый химический дискурс, отделив в публичном модусе безопасную химию от магической демонической составляющей. Они создали открытое научно-коммуникативное пространство, издавая результаты деятельности ЛКО и публично демонстрируя для горожан, своих покровителей и благотворителей физические и химические эксперименты, которые Р. Бойль именовал «благородным зрелищем» [Golinski

³¹ «*Surly*. Rather than I'll be brayed, sir, I'll believe / That Alchemy is a pretty kind of game, / Somewhat like tricks o' the cards, to cheat a man / With charming. <...> *Surly*. What else are all your terms, / Whereon no one of your writers 'grees with other? *Subtle*. And all these named, / Intending but one thing; which art our writers / Used to obscure their art. *Mammon*. Sir, so I told him — / Because the simple idiot should not learn it, / And make it vulgar. *Subtle*. Was not all the knowledge / Of the Aegyptians writ in mystic symbols? / Speak not the scriptures oft in parables? / Are not the choicest fables of the poets, / That were the fountains and first springs of wisdom, / Wrapp'd in perplexed allegories?» [Jonson 2006: 115] (*Сепли*: <...> Алхимия — забавный род игры, / Заняты вроде карт, для обирания / Охотников. <...> А что ж тогда / Весь ваш словарь, в котором нет согласия / У авторов? <...> *Сатль*: Цель этой тьмы названий — затемнить / Глубокий смысл науки. Это входит / В ее расчеты. *Маммон*: Сэр, я так ему / И объяснил. Цель та, чтоб всякий неуч / Не мог, усвоив знанье, передать / В превратном виде. *Сатль*: Разве вся наука / Египтян не на языке письмен / Тайнственных? Не говорит ли в притчах / Священное писание? А стихи / Изысканнейших из поэтов, — эти / Первичные зачатки и ключи / Премудрости — не сплошь иносказанья ль?» [Джонсон 1931: 375–376]. Пер. Б. Л. Пастернака).

1989]³². Тем не менее и после кристаллизации химии как собственно научной области алхимия продолжает существовать, причем ее adeptов можно найти до сих пор.

* * *

Интенсивное развитие в XVI–XVII вв. экспериментальной физики, химии, медицины, ботаники, фармацевтики, наблюдательной астрономии и др. положило начало изменению статуса ученого, «новой философии» и некоторых областей знания, которые переплетались с магическими. Они на институциональном, дискурсивном и методологическом уровнях стали частью новых, открытых научно-коммуникативных пространств, альтернативных закрытым. В Италии, а затем и в Европе «новая философия» успешно развивается благодаря публикации работ А. Везалия, Г. Фаллопио, Дж. Фракасторо, Н. Коперника, Дж. Кардано, Дж. Бенедетти, иезуита Хосе де Акоста, доминиканца Доминго де Сото, и др.; их идеи и методы были продолжены в текстах И. Кеплера, Г. Галилея, иезуита Дж. Б. Риччоли, У. Гилберта, У. Харви (Гарвея), Г. Бриггса и др. Во Франции и Англии с появлением академий, Королевского колледжа, Грэшем-колледжа, а также благодаря различного рода публичным лекциям горожане получают доступ не только к некоторым свободным искусствам, но и к практическим областям — алгебре, навигации, геодезии и т. п.³³, в результате в культуре формируется представление о пользе науки, о специфике деятельности ученых, и они обретают искомый социальный статус.

Формирование открытого публичного модуса «новой философии» на методологическом, институциональном и дискурсивном уровнях привело к активной рецепции этого модуса в европейской культуре раннего Нового времени. Искусство магии было непосредственно включено в этот процесс, но оно тяготело к закрытости дискурса, что отразилось, в частности, в художественной литературе, при этом часть магического знания, магических практик и текстов все-таки вышла из зоны оккультного. В классификации видов магии того времени включались и те области знания, которые имеют сейчас статус собственно научных, что показывает их специфическое восприятие не только обывателями, но и самими гуманистами, виртуозами, натурфилософами, магами и т. п., а также свидетельствует о подвижности границ между различными областями знания, о желании сохранять метафизическую составляющую в науке. Последнее стало главным предметом критики магии со стороны Ф. Бэкона, которая была продолжена бэконianцами; это привело к постепенному отсечению от области научного познания метафизических построений Аристотеля, Платона и т. п. и в итоге лишило магию статуса верифицируемого достоверного научного знания.

³² 29-й том журнала «Осирис» (Osiris. Vol. 29: Chemical Knowledge in the Early Modern World. 2014) посвящен преодолению в XVIII в. маргинализирующего представления об «алхимике-шарлатане», произошедшему благодаря не только открытию учеными новых химических теорий и веществ, но и проникновению эмпирических практик в аптекарские, ремесленные и промышленные.

³³ См. подробнее: [Лисович 2015].

Источники

- Агриппа 1992 — *Агриппа Немтесгеймский Г. К.* Окультиная философия. М.: Изд-во Ассоциации духовного единения «Золотой век», 1992.
- Бэкон 1971–1972 — *Бэкон Ф.* Соч.: В 2 т. / Сост. А. Л. Субботина, пер. Н. А. Федорова, Я. М. Боровского. М.: Мысль, 1971 (т. 1), 1972 (т. 2).
- Джонсон 1931 — *Джонсон Б.* Алхимик // Джонсон Б. Драматические произведения. Т. 1 / Ред., вступ. статья и примеч. И. А. Аксенова. М.; Л.: Academia, 1931. С. 301–654.
- Марло 2019 — *Марло К.* Трагическая история доктора Фауста / Изд. подгот. А. Н. Горбунов и др.; Отв. ред. Н. Э. Микеладзе. СПб.: Наука, 2019.
- Чосер 2012 — *Чосер Дж.* Кентерберийские рассказы / Отв. ред. А. Н. Горбунов. М.: Наука, 2012.
- Шекспир 1949 — *Шекспир В.* Бурия / Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под ред. А. А. Смирнова. Т. 8. М.; Л.: Гослитиздат, 1949. С. 311–417.
- Agrippa 1533 — *Agrippa H. C.* De occulta philosophia. Libri tres. [Coloniae, 1533].
- Bruno 1996 — *Bruno G.* De Magia. Digital ed. 1996. (1st ed.: Iordani Bruni Nolani opera latine conscripta publica sumptibus edita / Ed. F. Tocco et al. Neapoli: D. Morano, 1891). URL: <http://www.esotericarchives.com/bruno/magia.htm>.
- Chaucer 2016 — *Chaucer G.* The Canon's Yeoman's Prologue and Tale: Selected Tales from Chaucer / Ed. by Maurice Hussey. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2016.
- The Canterbury Tales / A complete translation into modern English by R. L. Ecker, E. J. Crook: [Online ed.]. 1993. URL: <http://arequipa.byethost7.com/canterbury.html?i=1>.
- Jonson 2006 — *Jonson B.* The Alchemist. Charleston: Biblio Bazaar, 2006.
- Marlowe 2009 — *Marlowe C.* The tragical history of the life and death of Doctor Faustus. From the quarto of 1604 / Ed. by The Rev. A. Dyce // Project Gutenberg. Release 2009. URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/779>.
- Order 1853 — Order of Queen Elizabeth prohibiting the residence of women in colleges // Correspondence of Matthew Parker, D. D. Archbishop of Canterbury: comprising letters written by and to him, from A. D. 1535, to his death, A. D. 1575 / Ed. by J. Bruce, Th. Perowne. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1853. P. 146–147.
- Shakespeare n. d. — *Shakespeare W.* The Tempest // Folger Shakespeare Library / Ed. by B. Mowat, P. Werstine, M. Poston, R. Niles. URL: <https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/the-tempest>.

Литература

- Ахутин 2014 — *Ахутин А. В.* История принципов физического эксперимента: от античности до XVII века. М.: DirectMEDIA, 2014.
- Акопян 2016 — *Акопян О. Л.* Ренессансная магия как духовное явление (на примере текстов конца XV — начала XVI в.) // Диалог со временем. Вып. 57. 2016. С. 76–92.
- Визгин 1997 — *Визгин В. П.* Герметизм, эксперимент, чудо: три аспекта генезиса науки Нового времени // Философско-религиозные истоки науки / Под ред. П. П. Гайденко. М.: Мартис, 1997. С. 88–141.
- Йейтс 1999 — *Йейтс Ф. А.* Розенкрейцерское просвещение / Пер. с англ. А. Кавтаскина, под ред. Т. Баскаковой. М.: Алетея; Энигма, 1999.
- Йейтс 2000 — *Йейтс Ф. А.* Джордано Бруно и герметическая традиция / Пер. с англ. Г. Дашевского. М.: Нов. лит. обозрение, 2000.
- Койре 1985 — *Койре А.* Очерки истории философской мысли. О влиянии философских концепций на развитие научных теорий / Пер. с фр. Я. А. Ляткера; под ред. А. П. Юшкевича. М.: Прогресс, 1985.

- Косарева 1985 — *Косарева Л. М.* Генезис научной картины мира: социокультурные предпосылки. М.: Наука, 1985.
- Лисович 2015 — *Лисович И. И.* Скальпель разума и крылья воображения: Научные дискурсы в английской культуре раннего Нового времени. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015.
- Лисович 2016 — *Лисович И. И.* Научное знание, неоплатонизм и свободные искусства в культуре Англии раннего Нового времени // Знание. Понимание. Умение. 2016. № 4. С. 242–260.
- Матвиевская 1981 — *Матвиевская Г. П.* Рамус (1515–1572). М.: Наука, 1981.
- Рабинович 1979 — *Рабинович В. Л.* Алхимия как феномен средневековой культуры. М.: Наука, 1979.
- Рорти 1997 — *Рорти Р.* Философия и зеркало природы / Пер. с англ.; науч. ред. В. В. Целищев. Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1997.
- Стекланников 2008 — *Стекланников В. Ю.* Развитие представлений о магии в западноевропейской философии // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2008. № 6. С. 17–20.
- Торндайк 2018 — *Торндайк Л.* История магии и экспериментальной науки и их связь с христианской мыслью в первые тринадцать веков нашей эры / Пер. с англ. Е. Ламановой. Кн. 1: Римская империя. М.: Клуб Касталия, 2018.
- Хачатурян 2020 — *Хачатурян В. М.* «Магические ренессансы» и «философская магия» в истории западной культуры // Человек. Т. 31. № 1. 2020. С. 128–154.
- Feingold 1984 — *Feingold M.* The mathematicians' apprenticeship: Science, universities and society in England, 1560–1640. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1984.
- Gal, Chen-Morris 2012 — *Gal O. Chen-Morris R.* Nature's drawing: Problems and resolutions in the mathematization of motion // Synthese. Vol. 185. No. 3. 2012. P. 429–466.
- Golinski 1989 — *Golinski J. V.* A noble spectacle: Phosphorus and public cultures of science in the early Royal Society // Isis. Vol. 80. No. 1. 1989. P. 11–39.
- Hopkins, Ostovich 2014 — *Magical transformations on the early modern English stage / Ed. by L. Hopkins, H. Ostovich.* Farnham, Surrey: Ashgate Publishing, 2014. (Studies in performance and early modern drama).
- Hunter 1990 — *Hunter M.* Alchemy, magic and moralism in the thought of Robert Boyle // The British Journal for the History of Science. Vol. 23. No. 4. 1990. P. 387–410.
- Kearney 1970 — *Kearney H. F.* Scholars and gentlemen: Universities and society in pre-industrial Britain, 1500–1700. London: Faber & Faber, 1970.
- Mendelsohn 1992 — *Mendelsohn J. A.* Alchemy and politics in England 1649–1665 // Past and Present. Vol. 135. No. 1. 1992. P. 30–78.
- Newman 2006 — *Newman W. R.* From alchemy to “chemistry” // The Cambridge History of Science. Vol. 3: Early Modern Science / Ed. by K. Park, L. Daston. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 497–517.
- Walker 2000 — *Walker D.* Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella. University Park, Pa.: Pennsylvania State Univ. Press, 2000.
- Whewell 1834 — [*Whewell W.*] On the connexion of the physical sciences / By Mrs. Somerville // The Quarterly Review. Vol. 51. 1834. P. 54–68.
- Yates 1979 — *Yates F. A.* The occult philosophy in the Elizabethan age. London; Boston: Routledge & K. Paul, 1979.

References

- Akhutin, A. V. (2014). *Istoriia printsipov fizicheskogo eksperimenta: ot antichnosti do XVII veka* [History of the principles of physical experiments: from antiquity to the seventeenth century]. Moscow: DirectMEDIA. (In Russian).
- Akopian, O. L. (2016). *Renessansnaia magiia kak dukhovnoe iavlenie (na primere tekstov kontsa XV — nachala XVI v.)* [Renaissance magic as spiritual phenomenon (late 15th — early 16th c. texts)]. *Dialog so vremenem* [Dialogue with time], 57, 76–92. (In Russian).
- Feingold, M. (1984). *The mathematicians' apprenticeship: Science, universities and society in England, 1560–1640*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Gal, O. Chen-Morris R. (2012). Nature's drawing: Problems and resolutions in the mathematization of motion. *Synthese*, 185(3), 429–466.
- Golinski, J. V. (1989). A noble spectacle: Phosphorus and public cultures of science in the early Royal Society. *Isis*, 80(1), 11–39.
- Hopkins, L., Ostovich, H. (Eds.) (2014). *Magical transformations on the early modern English stage*. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing.
- Hunter, M. (1990). Alchemy, magic and moralism in the thought of Robert Boyle. *The British Journal for the History of Science*, 23(4), 387–410.
- Jeits [= Yates], F. A. (1999). *Rozenkreiterskoe prosveshchenie* [Trans. from Yates, F. A. (1972). *The Rosicrucian enlightenment*. London: Routledge]. Moscow: Aleteia; Enigma. (In Russian).
- Jeits [= Yates], F. A. (2000). *Dzhordano Bruno i germeticheskaia traditsiia* [Trans. from Yates, F. A. (1963). *Giordano Bruno and the Hermetic tradition*. London; Routledge & K. Paul]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Kearney, H. F. (1970). *Scholars and gentlemen: Universities and society in pre-industrial Britain, 1500–1700*. London: Faber & Faber.
- Khachaturian, V. M. (2020). “Magicheskie renessansy” i “filosofskaia magiia” v istorii zapadnoi kul'tury [“Magic Renaissances” and “philosophical magic” in the history of Western culture]. *Chelovek* [Human being], 31(1), 128–154. (In Russian).
- Kosareva, L. M. (1985). *Genezis nauchnoi kartiny mira: sotsiokul'turnye predposylki* [The genesis of the scientific picture of the world: Social and cultural bases]. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Koire [= Koyre], A. (1985). *Ocherki istorii filosofskoi mysli. O vliianii filosofskikh kontseptsii na razvitie nauchnykh teorii* [Trans. from Koyré, A. (1966). *Perspectives sur l'histoire des sciences. Études d'histoire de la pensée scientifique*. Paris: PUF; and other papers]. Moscow: Progress. (In Russian).
- Lisovich, I. I. (2015). *Skal'pel' razuma i kryl'ia voobrazheniia: nauchnye diskursy v angliiskoi kul'ture rannego Novogo vremeni* [The scalpel of reason and the wings of imagination: Scientific discourse in English culture in the early modern era]. Moscow: Izdatel'skii dom Vyshei shkoly ekonomiki. (In Russian).
- Lisovich, I. I. (2016). *Nauchnoe znanie, neoplatonizm i svobodnye iskusstva v kul'ture Anglii rannego Novogo vremeni* [Scientific knowledge, neoplatonism, and the liberal arts in early modern English culture] *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill], 2016(4), 242–260. (In Russian).
- Matvievskaia, G. P. (1981). *Ramus (1515–1572)*. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Mendelsohn, J. A. (1992). Alchemy and politics in England 1649–1665. *Past and Present*, 135(1), 30–78.
- Newman, W. R. (2006). From alchemy to “chemistry”. In K. Park, L. Daston (Eds.). *The Cambridge History of Science*, (Vol. 3) *Early Modern Science*, 497–517. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

- Rabinovich, V. L. (1979). *Alkhimiia kak fenomen srednevekovoi kul'tury* [Alchemy as a phenomenon of medieval culture]. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Rorti [= Rorty], R. (1997). *Filosofia i zerkalo prirody* [Trans. from Rorty, R. (1979). *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton: Princeton Univ. Press]. Novosibirsk: Izdatel'stvo Novosibirskogo universiteta. (In Russian).
- Stekliannikov, V. Iu. (2008). Razvitie predstavlenii o magii v zapadno-evropeiskoi filosofii [Development of ideas about magic in Western European philosophy]. *Izvestiia vysshikh uchebnykh zavedenii. Severo-Kavkazskii region. Obshchestvennye nauki* [University News. North-Caucasian Region. Social Sciences], 2008(6), 17–20. (In Russian).
- Torndaik, L. (2018). *Istoriia magii i eksperimental'noi nauki i ikh sviaz' s khristianskoi mysl'iu v pervye trinadtsat' vekov nashei ery* [Trans. from Thorndike, L. A. (1923). *History of magic and experimental science during the first thirteen centuries of our Era* (Vol. 1). New York: Columbia Univ. Press] (Vol. 1). Moscow: Klub Kastaliia. (In Russian).
- Vizgin, V. P. (1997). Germetizm, eksperiment, chudo: tri aspekta genezisa nauki Novogo vremeni [Hermeticism, experiment, miracle: Three aspects of the genesis of modern science]. In P. P. Gaidenko (Ed.). *Filosofsko-religioznye istoki nauki* [Philosophical and religious origins of science], 88–141. Moscow: Martis. (In Russian).
- Walker, D. (2000). *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*. University Park, Pa.: Pennsylvania State Univ. Press.
- Whewell, W. (1834). [Review of the book *On the connexion of the physical sciences*, by Mrs. Somerville. *The Quarterly Review*, 51, 54–68.
- Yates, F. A. (1979). *The occult philosophy in the Elizabethan age*. London: Routledge & K. Paul.

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Инна Ивановна Лисович

доктор культурологии
кандидат филологических наук
профессор, кафедра
социально-гуманитарных дисциплин,
факультет экономических и социальных
наук, Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т
Вернадского, д. 82, стр. 1
Тел.: +7 (499) 956-95-68
✉ mag-inna@yandex.ru

Inna I. Lisovich

Dr. Sci. (Cultural Studies), Cand. Sci.
(Philology)
Professor, Department of Humanities
and Social Sciences,
Faculty of Economic and Social Sciences,
The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Verнадского, 82, Bld. 1
Tel.: +7 (499) 956-95-68
✉ mag-inna@yandex.ru

О. Б. Христофорова

ORCID: 0000-0001-5041-2335

✉ okhrist@yandex.ru

Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)

ГНЕТКЕ — СОННЫЙ ПАРАЛИЧ? НЕОБЫЧНОЕ МЕЖДУ ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКИМИ И МЕДИЦИНСКИМИ КЛАССИФИКАЦИЯМИ

Аннотация. В фольклоре многих народов мира описываются странные происшествия, связанные со сном: спящий чувствует тяжесть, как будто его давит внешняя сила; все осознает, но не может пошевелиться; слышит звуки, видит странные образы и взаимодействует с ними. Фольклорные традиции предлагают определенные шаблоны для объяснения подобных состояний и моделирования поведения человека при их появлении. Современная медицина называет такие состояния парасомниями и включает в международную классификационную систему болезней (МКБ) в качестве патологий, связанных со сном. Однако при таком подходе за пределами медицинской нозологии остаются целые кластеры «симптомов», важные для фольклорного сознания. Насколько адекватно сведение разнообразных «фольклорных фактов», связанных со сном, к нескольким рубрикам МКБ? В статье необычные состояния, возникающие на границе бодрствования и сна, рассмотрены в нескольких аспектах: 1) способы организации и формализации этого опыта в фольклорных текстах разных жанров (главным образом на материале русского фольклора); 2) мифологизация подобных состояний и их связь с мифологическими персонажами; 3) трансформации фольклорных моделей, характерных для русской устной традиции, в городском фольклоре и интернетлоре (на материалах русскоязычного сегмента Интернета); 4) соотношение фольклорного и медицинского дискурсов в интерпретации состояний, связанных со сном.

Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Ключевые слова: сонный паралич, парасомнии, синдром старой ведьмы, домового, мифология, фольклор, постфольклор, интернетлор, медицинская антропология

Для цитирования: Христофорова О. Б. Гнетке — сонный паралич? Необычное между фольклористическими и медицинскими классификациями // Шаги / Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 101–125. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-101-125.

Статья поступила в редакцию 20 июля 2020 г.

Принято к печати 17 августа 2020 г.

O. B. Khristoforova

ORCID: 0000-0001-5041-2335

✉ okhrist@yandex.ru

*The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
(Russia, Moscow)*

IS *GNETKE* A SLEEP PARALYSIS? THE UNUSUAL BETWEEN FOLKLORISTIC AND MEDICAL CLASSIFICATIONS

Abstract. One may come across descriptions of strange incidents associated with sleep in folklore narratives from different regions of the globe. A sleeping person feels pressure, as if some external force pushes them down; they are aware of everything, but cannot move; they hear sounds, see strange images and interact with them in a certain way. Folklore offers specific patterns for explaining such conditions and for modeling human behavior when they occur. Biomedicine calls such conditions “parasomnias” and includes them in the International Classification System of Diseases (ICD) as certain pathologies associated with sleep. However, this approach leaves beyond the scope of medical nosology many other “symptoms” important for folklore consciousness. How appropriate is it to reduce various “folklore facts” related to sleep to several ICD headings?

This article considers unusual states that arise on the border of wakefulness and sleep from several positions: (1) ways of organizing and formalizing such experience in folklore texts of different genres (mainly based on the material of Russian folklore); (2) mythologizing of such states and their connection with certain mythological characters; (3) transformation of folklore patterns of Russian oral tradition in urban folklore and Internetlore (based on materials from the Russian-language segment of the Internet); (4) the correlation of folklore and medical discourses in the interpretation of states associated with sleep.

The article was written on the basis of the RANEPА state assignment research programme.

Keywords: sleep paralysis, parasomnias, old hag syndrome, hobgoblin, domovoi, mythology, folklore, post-folklore, Internetlore, medical anthropology

To cite this article: Khristoforova, O. B. (2020). Is *gnetke* a sleep paralysis? The unusual between folkloristic and medical classifications. *Shagi / Steps*, 6(4), 101–125. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-101-125.

Received July 20, 2020

Accepted August 17, 2020

В фольклоре многих народов мира описываются случаи странных происшествий, связанных со сном: спящий человек чувствует тяжесть, как будто его давит какая-то внешняя сила; все осознает, но не может пошевелиться; слышит звуки, видит странные образы и определенным образом с ними взаимодействует. Подобные ситуации в рамках медицинского дискурса, который будет важен для данного исследования, называются парасомниями и относятся к числу особых состояний психики, возникающих на границе бодрствования и сна. Подчеркнем, что речь идет не о сновидениях, а о телесных ощущениях, состояниях, воспринимаемых спящим человеком как явления физического мира.

Мы рассмотрим эти состояния в нескольких аспектах: 1) способы организации и формализации этого опыта в фольклорных текстах разных жанров (на материале русского фольклора); 2) мифологизация подобных состояний и их связь с определенными мифологическими персонажами; 3) трансформации фольклорных моделей, характерных для русской устной традиции, в городском фольклоре и интернетлоре (на материалах Рунета); 4) соотношение фольклорного и медицинского дискурсов в интерпретации состояний, связанных со сном.

Парасомнии и текстовые модели

Прежде всего еще раз подчеркнем, что в фокусе нашего внимания не сновидения, а определенные физические состояния, переживаемые человеком как происходящие наяву. В отличие от сновидений, хорошо изученных на материале русской и других фольклорных традиций, подобные состояния редко становились предметом прицельного внимания в фольклористике (см.: [Davies 2003; Лазарева 2018]). Существуют исследования парасомний в медицинской антропологии и психологии ([Ness 1978; Hufford 1982; 2005; Cheyne et al. 1999; Hinton et al. 2005b; Adler 2011; Jalal, Hinton 2013; Sharpless, Doghramji 2015; Cox 2015; de Sá, Mota-Rolim 2016; Ashford 2017] и др.), однако в этих работах иной ракурс, для которого могут быть нерелевантны структура текста, взаимосвязи сюжета, мотивов и персонажей с другими фрагментами устной традиции, модели и механизмы мифологизации персонального опыта по лекалам народной культуры.

В русском фольклоре опыт необычных состояний во время сна обычно оформляется в устных текстах двух типов: во-первых, в быличках, относимых в фольклористике к жанру мифологической, или несказочной, прозы, — в этих нарративах, имеющих статус достоверных, идет речь о человеке, испытавшем подобное; во-вторых, в поверьях, в которых описывается «сгущенный», лишенный персонализации опыт и даются инструкции, как следует поступать в таких случаях. Подчеркнем, что речь идет не столько о конкретных текстах, сколько о текстовых моделях («грамматике» фольклора), по-разному реализующихся в бытовании (фольклорной «речи»).

Приведем несколько примеров, показывающих, что модели презентации опыта могут реализовываться по отдельности, а могут совмещаться в рамках одного текста¹.

¹ Разрядкой выделены фрагменты нарративов, описывающих персональный опыт, подчеркиванием — элементы «общего знания» («поверья»).

1. Мужик похоронной быть, у меня ночью как камень навалился, вся мокрехонька. По полу как лошадь пошло. Домовейко давил. Спрашивать надо: «Дедушко-домовеюшко, скажи, к добру ли, к лиху?» Он в ухо дунет, к худу или к добру (Архангельская обл., Мезенский р-н, Жердь, 1986) [Черепанова 1996: № 87].

2. Меня домовой-то раз выдавил. Он вот так навалится, и ты не можешь дохнуть, не можешь пальцем пошевелить. Вот говорят некоторые, он трогает. Он иногда бывает, если голое, голый, как человек, это к плохому давит, а если мохнатенький, как кошечка, это к хорошему давит. А я-то... Он меня давил, давно это было, навалился, я дохнуть не могу ничего, ан, слышу, говорит: «Вот как тебе будет тяжело жить, вот как будет тяжело» (Архангельская обл., бассейн р. Пинеги, Засурье, 1985) [Там же: № 93].

3. И домовой тоже есть душит. И окаменеешь вся и не можешь слово сказать, а надо: «К худу или к добру?» — вот такую [sic] слово надо говорить ему. А разве скажешь? Окаменеешь вся. Меня душил, когда сюда ехать. Залёг и дышать нечем! Весь организм у тебя останавливается. Я только кричала: «Ой! Ой!» Меня разбудили. Но эт не кажный раз — мне вот только как из дому ехать — один раз было (Москва, 1998) [Запорожец 2001: 47].

4. Когда я жила ещё вместе с соседкой, легла один раз спать, часов в 12 или полдвенадцатого было, и вот вроде поливают меня водой холодной и грязной, я говорю: «Да Господи! Да что ж вы меня так водой залили?» И потом вроде я от этой воды отбилась. И на меня наваливается какая-то старуха. А я так шупаю-шупаю, а она вся в шерсти — в шерсти, старуха вся в шерсти. Я говорю: «К худу или к добру?» Она говорит: «К шуму». И мы с соседкой поругались. Я ей говорю: «Ты ...! Из-за тебя иди чего, меня вот сегодня вещавал хозяин». Она говорит: «Правда что ль?» И я ей рассказала. Она говорит: «Надо же». Я говорю: «Во как!» (Москва, 1998) [Там же].

5. И вдруг я лежу на кровати, возле самой двери, свет из коридора, сестра там ездит, и с меня: раз-раз — одеяло стаскивает кто-то. Я говорю: «Господи! Кто там сидит?» Вот так вот гляжу под кровать-то и говорю: «О! Стащили с меня одеяло!» Ну прям стащили одеяло! Я же не спала, вот только легли. А я думаю: кто под кровать влез и с меня одеяло стаскивает. А одна женщина лежит и говорит: «Завтра тебя выпишут. Эт тебя хозяин выгоняет». Точно, врач пришел: «Собирайся, девочка, залежалась, хватит». Это вот никогда не забуду. Один раз за всю жизнь. Может правда есть хозяин какой? (Москва, 1998) [Там же: 47–48].

В этих текстах, записанных в архангельских селах и в Москве — от информанток, переехавших в город из деревни, — присутствуют обе модели презентации опыта. В первом и втором случаях за быличкой следует поверье, в первом текст этим и завершается, во втором вновь возникает личный нарратив. В первом из городских текстов (№ 3) инструкция подкрепляется рассказом о лично пережитом, во втором и третьем (№ 4, 5) мы имеем дело с чистым нарративом.

И в нарративах о персональном опыте (быличках), и в текстах-инструкциях вербализуются ощущения спящего; объясняется, что/кто их вызывает; даются рекомендации, как следует поступить, испытывая подобные состояния; может идти речь о том, как избавиться от таких состояний в сам момент их переживания и как избежать в будущем. Отличия двух моделей презентации состоят в следующем. В поверьях причина состояния и/или ответственный за это персонаж называются сразу; в быличке он(и) могут совсем не называться — рассказчик как будто не знает, как истолковать свой опыт, или сомневается в своем понимании, ждет верной интерпретации/подтверждения от слушателя — или традиции в целом (об этой особенности быличек писала также Е. Е. Левкиевская [2006]). В поверье дается краткое, без подробностей, содержание типового сценария события; в быличке детально и подчас хронологически непоследовательно описывается пережитое. В поверье указывается, как следует поступить, в быличке может идти речь о неправильном поступке героя, о нарушении инструкции. В поверье нет связи с последующими событиями, в быличке акцентируется связь происшествия с дальнейшими событиями в жизни героя рассказа.

Указанные отличия определяются, на наш взгляд, прагматикой фольклорного текста, которая влияет на его структуру и семантику. Подчеркнем, что речь идет о моделях, тогда как в рамках конкретного текста эти модели могут совмещаться, что зависит от ряда факторов — от коммуникативных намерений рассказчика, его личностных особенностей, ситуации воспроизведения текста.

В заключение этого раздела отметим, что содержание рассматриваемого сюжета не является значимым для текстовых моделей; подобным образом устроены былички и поверья о других странных, мистических событиях, происходящих «наяву». Соответственно, рассказы о состояниях, связанных со сном, находятся в русском фольклоре в ряду повествований о встречах/контактах с мифологическими персонажами.

Рассмотрим теперь персонажей, ответственных за изучаемые состояния.

Мифологические персонажи — моно- и полифункциональные

И в поверьях, и в быличках необычные ощущения человека во время сна (тактильные, вестибулярные, акустические, визуальные) воспринимаются как производимые неким внешним агентом, который часто визуализируется и персонифицируется. Речь может идти о домашнем духе — домовом или кикиморе (восточные славяне), душе умершего родственника (обские угры и фиджийцы) или человека, умершего «неправильной», «не своей» смертью (латыши, мексиканцы), природном духе или зловредном антропоморфном

агенте — эльфе, маре/море, ведьме (германцы, кельты, славяне и др.), существе демонической природы — джинне или шайтане (в Турции, Пакистане и других мусульманских традициях), дьяволе, суккубе, инкубе (в христианском контексте), каком-либо еще персонаже актуальных верований, ср. *кидзимуна* у японцев, *бахтак* у персов, *лидерц* у венгров, *пезанта* у каталонцев, *писадейра* в Бразилии, *кокма* на о. Сент-Люсия, *дип* у тибетцев, *даб цог* у мяо, *огун ору* у йоруба Нигерии, *боу раттат* у марокканцев, *дукак* в Эфиопии, *цинга* у ненцев и т. п.

Эти персонажи могут быть монофункциональными — они наделены единственной способностью вызывать парасомнии и более ни за что в актуальной мифологии не отвечают. Таковы, например, *вубар* у чувашей, *хар дарна* у калмыков — он душит во сне и не дает проснуться; *ингума* у басков — появляясь ночью в доме, он сдавливая горло спящего человека, вызывая ужас; в японской мифологии есть демон *канасибари* — схожие симптомы вызываются тем, что он ставит ногу на грудь спящего человека. У мусульманских народов за это же отвечает один из джинов — Крылатый Кабус (Ночной кошмар); на миниатюрах его изображают нападающим на спящего.

В славянских традициях также есть особый персонаж, связанный с подобными состояниями, — *змора* у западных славян [Левкиевская 2020]. Однако это скорее исключение, так как все же обычно «душить во сне человека» — одна из функций, связываемых с образом домашнего духа, полифункциональным по своей природе (*домовой/домовик* у восточных славян, *мара/мора* у южных славян).

По указателю С. Г. Айвазян с домовым связано 22 мотива (с подмотивами), по указателю В. П. Зиновьева — 34 мотива (показывается людям в различных антропо- и зооморфных обликах; пугает, мучает и губит неполюбившуюся скотину и, наоборот, ухаживает за приглянувшейся; предсказывает будущее, предупреждает об опасности или о неблагополучии в хозяйстве, отводит беду; помогает по дому или, наоборот, проказничает в доме, особенно по ночам и т. д.) [Айв.; Зин.]. Среди этих мотивов важное место занимают действия персонажа по отношению к спящему человеку (по Зиновьеву):

Б1 5в Домовой ночью давит человека, наносит ему физические увечья.

Б1 9а Домовой предсказывает будущее: наваливаясь на спящего. Отвечает на вопрос «К худу или к добру?», предсказание сбывается.

Б1 12б Домовой наказывает за неуважительное к нему отношение: бьет человека; сбрасывает с постели, не дает человеку спать <...>.

Б1 16 Домовой выживает хозяина из дома: приказывает уйти; бьет, душит человека <...> стаскивает одеяло с человека <...>.

Б1 16а Домовой выживает человека, не попросившегося у него на ночлег; приказывает уйти из дома; выбрасывает из дома; стаскивает с постели; сдергивает одеяло <...>

Б1 17 Домовой прогоняет мужика, легшего спать на его дороге (месте): приказывает уйти, выбрасывает из дома; давит человека [Зин.].

Как видим, причины, по которым домовый воздействует на спящего человека, могут быть различными, при этом они сводятся к трем основным: домашний дух а) предсказывает, б) наказывает, в) выгоняет. Объяснить, почему таковы функции именно домового, достаточно просто: все это происходит на территории дома, где домовый — хозяин. Почему он делает это именно таким образом и в ночное время, понять также несложно: акциональный код наиболее распространен при описании взаимодействия мифологических персонажей и человека, а ночь — время активности домашних духов, ср. такие мотивы (по Айвазян):

Б1 5. Домовой ночью в доме:

Б1 5а Разбрасывает неубранную посуду;

Б1 5б Ищет еду;

Б1 5в Давит человека, наносит ему физические увечья;

Б1 5г «Шалит»;

Б1 5д Прядет [Айв.].

Добавления Зиновьева:

Б1 5г Домовой ночью в доме «шалит»: шумит, стучит; раскачивает кровать, сбрасывает с человека одеяло; бросает кирпичи с печки; разбрасывает муку; поднимает половицы; зажигает и гасит лампу и т. п.

Б1 5ж Домовой ночью в доме ходит, оставаясь невидимым: слышатся шаги, топот, скрип двери; дотрагивается лохматой рукой до человека.

Б1 5к Домовой ночью в доме качает зыбку с ребенком [Зин.].

Соответственно, любое необычное состояние, ощущаемое спящим, как и любое необъяснимое ночное происшествие в доме будут, вероятнее всего, связаны с домовым хозяином. При этом подобная активность последнего будет интерпретирована либо как предсказание, либо как проявление недовольства чем- или кем-либо. Это семантическое ядро может притягивать к себе и некоторые элементы периферии — например, не только парасомнии, но и необычные, запомнившиеся сновидения, как в приводимых ниже примерах, где собака не только наваливается, прыгает, но и снится.

Был взят у меня хозяин на войну, а я с дитем осталась. Много домов сгорело, а мой стоял. Раз соседка пришла, говорит: «Пусти ночевать, я замерзла». Я лежала на печи, вроде как уснула. Вдруг навалился на меня как собака, мне недохнуть. Ох, тошно. И лапами стащил с кровати и говорит: «Так тебе и надо». Я спрашиваю: «Бабка Марья, не спишь?» — «Нет». «А что это на меня навалилось, как собака?» А она: «Это ж дворовой, а ты чего не спросила, к худому он или к хорошему. Он тебе сказал бы “кху”, если к худому» (Новгородская обл., Старорусский р-н, Святогорша, 1990) [Черепанова 1996: № 75].

Дедушко-то домовой давливает. Сын мой как-то спать повалился, и приснилась ему собака, и лицо грызет. Он завопил: «Мама! Мама!» — Я говорю, что с тобой, а он: «Вот, мне приснилось». Я ему: «Ничего, ничего, спи». Он лег, опять то же приснилось. А потом в лес поехали, его и сострелили, из-за девки. Вот какой плохой сон (Архангельская обл., бассейн р. Пинеги, Немнога, 1984) [Там же: № 85].

Сестра мне рассказывала. Куды ни лягешь, все домовый меня муцит. Кабыть собака на это место, на горло, мне прыгат. А однажды к ней [сестре] старуха стара пришла, плачет, обнимает ей. Она говорит: «Ты откуда?» — «Я, — говорит, — из нового дому пришла». Это домовый муцит ей, смерть показал. Она и померла скоро. А еще бывает, домовый на жердоцке плаце, вое. Это не к добру ведь. У меня плакал, дак братьев двух убили (Архангельская обл., бассейн р. Пинеги, Остров, 1985) [Там же: № 110].

Обращает на себя внимание следующий момент: в некоторых случаях происходит слияние мифологической функции и соответствующего персонажа, что выражается в названии последнего — предикат становится именем. Так, домового, имея в виду его функцию наваливаться, прижимать, давить человека во сне, в некоторых русских локальных традициях называют *гнётке*, *гнеток*, *жма*, *зажёник* [Там же: 138]. Ср. следующий текст:

Лет восемнадцать назад было. <...> рядом нас дом стоял, пьяницы там жили. На окны у них пилька [небольшая керосиновая лампа или светильник типа коптилки] горела. Я боялась, как бы дом не сожгали. Все по окнам ходила и глядела. В четвертом часу собралась лечь на кровать. А мне-ка врачи не велели ложиться на левый бок, а я думаю, дай лягу, и легла. В ногах в одеяле вдруг ком. Я ногой отпихнула, думала, кот Барс. А он на грудь прыгнул, хрыпит да душить меня. Мне принаумилось: это гнётушка гнетёт. А перед чем? Мника вдруг показалось — с-под кровати голос: «Перед смертью». И ком пал на пол. Тут я чинно испугалась. Вся либандаю [дрожу, трясусь]. Ён мне на руку лёг, рука стала трястись. После того случая я начала болеть. Когда четвертай час, дак не сплю. Говорят, в ночное время не надо по окнам смотреть. Сказывают, что это домовый (Карелия, Медвежьегорский р-н, 1979) [Там же: № 92].

Формирование у мифологического персонажа специального имени по названию функции может, вероятно, быть одним из способов обособления этой функции, в результате которого появляется особый персонаж, в данном случае ответственный за необычные состояния во время сна; о некоторых таких персонажах шла речь выше.

Как было сказано, в сферу компетенции домового входят, помимо способности вызывать парасомнии, и другие занятия. Аналогичным образом состояние парасомнии может быть связано не только с домовым, но и с другими персонажами — например, с «ходячим покойником», ср.:

А у меня у самой на факте было. Пришел... Не первый, а второй мужик... Пришел и... Лампочку вот так вот вывернул и ложится ко мне. Руки студёнушние! Сразу по штанам как, по голягам (голеням. — *О. Х.*) поехал. Ой! Я тока говорю: «Ты чё, у меня нету [муж] живой! Господи, чур наш, чур наш!» — пробудиться всё никак не могу. «Чур наш! Чур наш! Чур наш!» — без конца, сонна-то. А он как мне руки почал пихать! Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй нас... Как я молилася, проснулась от страха! «Ой, — говорит, — догадалася!» Ответил мне, и всё, и больше с тех пор не бывало такое. Настоящий Кирилл пришел, и всё. Надо же такое вот. Наяву увиде... Вот даже вот вижу, что он пришел. Господи, Господи... (полевые материалы автора, зап. от М. И. В., жен., 1938 г. р., Сивинский р-н Пермского края, 2012).

Информантка далее рассказывает о том, как погиб ее муж, и добавляет:

Вот потом я страшенно плакала. Двоих мне добавил, да четыре было... Голосом редела, просилася: «Господь, возьми меня тут же в могилу!» А чё, куда ребят-то стоко девать?

Соответственно, визит покойного мужа, а точнее, нечистой силы в его обличье, был вызван этими чрезмерными слезами, о непозволительности которых говорит фольклорная традиция (в том числе при помощи подобных мифологических нарративов). Схожие примеры приводит и Е. В. Сафронов, отмечая, что такое поведение может быть связано не только с «ходячим покойником», но и с несколько иным персонажем — душой умершего, проявляющей активность в своем жилище обычно до 40-го дня после смерти (например, если человек заснул на кровати, где раньше спал умерший [Сафронов 2016: 332]).

Выбор того или иного персонажа для объяснения парасомний может быть обусловлен разными факторами — локальным (диалектным), индивидуальным или окказиональным (в частности, периодом траура). Например, душа умершего в этой роли чаще будет появляться в восточных регионах проживания русских — под влиянием мифологии финно-угорских народов, в которой это основной персонаж, отвечающий не только за парасомнии, но и за болезни своих живых родичей.

Итак, мифологическое объяснение парасомний связывается в фольклорной традиции либо с одним специализированным персонажем, либо с одной из функций полифункционального персонажа (подчеркнем, что эта функция может гипостазироваться, и появится новое имя персонажа или даже новый персонаж). Кроме того, этот мотив может быть закреплён за разными персонажами (скорее всего, они будут полифункциональными); в силу некоторых исторических обстоятельств он может «отрываться» от одного персонажа и «прикрепляться» к другому, в том числе ранее в традиции неизвестному. Об этом мы поговорим в следующем разделе.

Парасомнии в городском фольклоре и интернетлоре

В 1998 г. В. В. Запорожец записала в Москве несколько интересных быличек о домовом. Ее информантками были пожилые женщины, родившиеся в сельской местности и переехавшие в Москву в 1930–1940-е годы во время интенсивного городского строительства. Их рассказы отличает ряд особенностей, среди которых отметим тенденцию к изложению личного опыта в виде нарративов, а не проговаривания инструкций, а также акцент на способах избавления от необычных ситуаций, связанных со сном. Приведем два текста.

Я один раз сплю, вижу около меня вот мужчина пляшет, прям топает. Я проснулась и на его говорю: «Ч-ч-ч!» — вот так вот, внизу-то люди живут! И потом сразу догадалась, говорю: «К худу или к добру?» Он: «Др-р-р-р!» И я комнату получила. Вот прям звук этот слышу: «Др-р-р-р!» — к добру значит. Вот он плясал. Обыкновенный мужик как будто, ну это во сне, а очнулась — никого нет. Я-то спросить и догадалась.

А вот когда у меня девочка была и умереть и с мужем разойтись — то он душил меня. И я не проснулась ещё, а сквозь сон спрашиваю: «К худу или к добру?» Он: «К ху-у-у!» — слышно вот так. Прям в ухе: «К ху-у-у!»

То один раз в ухо дул. Я проснулась, аж испугалась. Да у меня потом целый месяц ухо — не болело, а вроде как оглохло.

Даже вот до того доходило, что когда мама ко мне приехала, я говорю: «Мама, я хоть куда хочешь девайся! Меня домовый замучил!» Она говорит: «У тебя есть пуховый платок?» Я говорю: «Есть». Она говорит: «Вот ложи под голову пуховый платок, он козьего пуху боится». Так вот до сих пор на платке и сплю на пуховом. Так и заспала. Так что вот так [Запорожец 2001: 48].

...легла спать, и я и не спала, а только немножко дремнула и слышу — меня тащит с кровати! Я уже проснулась, открыла глаза, ухватилась за край кровати, а он всё меня тащит! Я говорю: «Хозяин мой, я тебя позвала, зачем ты меня тащишь? Нам с тобой здесь жить дальше вместе, прости меня, что я плакала». Отпустил. И долго с тех пор ещё меня мучил: только ляжу спать, начну кимарить — наваливается на меня. Спрашиваю. «К худу или к добру?» — ничё не скажет или: «Бя-бя-бя-бя-бя!» — подразнит меня вот так. А потом <...> рассказала одной женщине, а она божественная, она сказала: «Будешь ложиться спать, ставь на всю кровать крест и говори: “Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Аминь”. И если встанешь ночью куда — опять ставь крест и ложися». Вот все. Отстал. Вот так [Там же: 47].

Нарративизация характерна больше для молодых носителей традиции, тех, кто применяет ее лекала к своему персональному опыту, своим переживаниям, либо же можно сказать наоборот — примеряет свой опыт к нарративным

шаблонам, полученным в ходе социализации, погружения в символический поток традиции. Пожилые люди, знатоки и трансляторы шаблонов и схем, имеют склонность излагать инструкции, подкрепляя их быличками как иллюстрациями. Их опыт освоен, у них почти нет несоответствий мифологическим моделям, соответственно, мало или вообще нет сомнений; именно они отвечают на заключенный в быличке вопрос, «что это было». Рассказчики историй, приводимых Запорожец, приехали в Москву из сел и деревень нынешних Мордовии, Рязанской, Липецкой, Белгородской, Омской областей в 15–20 лет; они в юном возрасте оторвались от фольклорной почвы и в отношении нее так и остались до конца жизни подростками, не знатоками. Видимо, в этом причина, почему их рассказы так эмоциональны, полны вопросов, почти не содержат инструкций — а если содержат, то их авторами оказываются старшие: мама, соседка, «одна женщина».

Второй момент, на который хотелось бы обратить внимание, — в «городских» текстах чаще, чем в «деревенских», можно обнаружить способы избавления от домового. В указателях Айвазян и Зиновьева есть упоминания об оберегах от действий домового:

- Б1 7. От домового помогает:
Б1 7а Ремень;
Б1 7б Крест, молитва;
Б1 7в Свечи [Айв.].

Добавления Зиновьева:

- Б1 7д От домового помогает предмет, отданный ему для развлечения: кладут в подполье карты — домовый перестает «шалить».
Б1 7е От домового помогает козел: на скотный двор пускают козла (привязывают на шею лошади лоскуток от козлиной шкуры) — домовый перестает мучить лошадь [Зин.].

Тем не менее в публикациях мифологических рассказов этот мотив (избавление от домового тем или иным способом, вплоть до переезда) встречается редко — лишь когда домовый чрезмерно активен (кидается кирпичами, стучит, бьет посуду, устраивает пожар и т. п., ср. [Зин. № 82–85]). Чуть ли не единственный такой нарратив из сборника мифологических рассказов Черепановой (опубликовавшей более 400 текстов, записанных в 1970–1990-е годы на Русском Севере) звучит так:

Домовой, да, на хозяина похож, появляется только ночью. <...>
А дома, пришла раз с вечери с работы, поужинала. Спали дети уже. И забралась я на печку спать, а плохо, что не разделась, нельзя, домовый приснится. Я забралась и вся легла, как была, и чулки надо было снять, нельзя в чулках спать. И вдруг дверь стукнула, кто-то вошел. Он за ноги меня забрал, за эти чулки, и вдруг как сильно навалился, сдавил, и мне не крикнуть. И решила молитву творить, стала читать, стало его все отходить. Он, слышу, спустился и потопал

к двери, дверь хлоп, и пошел он за дверь. А мама и говорит мне: «Значит он тебя с дому выживает, куда-то ты уйдешь». И уже через год я вышла замуж. Один раз всего приходил, больше не видела его. А бывает, и задушит, и до смерти может (Новгородская обл., Старорусский р-н, Ивановское, 1990) [Черепанова 1996: № 90].

Оберегом от действий домового здесь служит молитва, при этом сами действия объясняются двояко: сама рассказчица считает их следствием нарушением запрета, а ее мать — предсказанием перемен в судьбе; это предсказание впоследствии сбывается.

В городских текстах мы встречаем вполне традиционные способы избавления от навязчивого домового — платок из козьего пуха² и крестное знамение, сопровождаемое молитвой, — однако при этом вызывает интерес частотность этого мотива. Представляется, что необходимость избавления от домового в городе связана с новыми типами жилища и занятости: функции этого мифологического персонажа как покровителя скотины и в целом семейной экономики оказываются утрачены, и этот образ редуцируется до своенравного и шаловливого домашнего духа.

Нельзя сказать, что этот аспект появляется только сейчас — сельский домовый тоже склонен был к шалостям (в указателях Айвазян и Зиновьева есть раздел Б1 5г, «Домовой ночью в доме “шалит”»). Однако в современных рассказах, фиксируемых в Интернете³, эта функция приобретает значительно больший вес (домовой стучит, хлопает дверью, бегаёт, прыгает, гремит посудой, издаёт разные звуки, бросается предметами, проливает жидкости, прячет вещи, включает электроприборы, посылает СМС и т. д. — причем делает это не только ночью, как в сельских быличках, но и днем [Мещ.]).

У современного домового исчезают некоторые старые функции и появляются новые (например, прятать вещи и затем их возвращать), при этом функция «давить спящего, предсказывать» остаётся по-прежнему связанной с этим мифологическим персонажем. Однако уже в начале 1990-х годов, как отмечает О. А. Черепанова, в мифологических рассказах с этим мотивом появляются новые персонажи: «В современных рассказах о фантастическом фигурируют ведьмы, которые могут давить, душить человека так же, как домовый, — гнетке, который наваливается на спящего человека (см. заметку “Ведьма” в газете “Северный мистик”. 1991. № 2)» [Черепанова 1996: 18]. На появление этого образа в рассказах о необычных состояниях во время сна повлияло, вероятно, новое понятие для сонного паралича — *синдром старой ведьмы* (перевод термина *old hag syndrome*, рецепированного из германского фольклора в научную литературу и массовую культуру). В современном российском постфольклоре и интернетлоре образы домового и старой ведьмы, безобразной старухи, давящей спящего (образ в данном случае монофункциональный), — не единственные способы объяснения парасомний, о чем свидетельствуют рассказы

² Ср. мотив Б1 7е из указателя Зиновьева: чтобы домовый не мучил скотину, на скотный двор пускают козла либо привязывают к шее лошади клочок козлиной шкуры.

³ См. указатель сюжетов и мотивов быличек и поверий о домовом на материале Интернета (платформа Яндекс.Дзен, 605 комментариев к 29 статьям о домовом), составленный О. В. Мещеряковой [Мещ.].

на русскоязычных форумах, в блогах и социальных сетях. Рассмотрим для примера один из таких блогов, специально посвященный сонному параличу. На интернет-платформе Яндекс.Дзен 15 июня 2020 г. была размещена статья «Сонный паралич — на грани физиологии и метафизики» [Намтар Энзигаль 2020]⁴, в комментариях к которой люди приводили описания собственных переживаний необычных ощущений во время сна. Из 85 комментариев (данные на 10 июля 2020 г.) в 30 говорится о разнообразных персонажах, из них в десяти текстах упоминаются «сущности» (в том числе «сущность в черной мантии», «волосатая сущность»), в пяти — бесы/демоны/дьявол, в трех — домовый, в двух — покойники, старуха, по одному упоминанию приходится на следующих персонажей: инопланетянин, инкуб, гном, «бугимэн», «двое высокого роста в чёрных плащах и широкополых шляпах», «волк черный со змеиным хвостом». Соответствовали традиционной фольклорной модели всего два текста (орфография сохраняется):

У меня был. Когда была в девках. Говорили, домовый душит, не терпит вторую хозяйку в доме. Когда вышла замуж, больше не было. Помню до сих пор ощущения, кричу, а звука нет, страшно.

Мне тоже во сне кто-то на грудь давил, мешал дышать, подозревал своего кота, он у меня здоровый, но потом решил, что это домовый шалит, не могу поверить, что мой кот такой подлец и что он в сговоре с домовым!

Объясняя необычные ощущения во время сна, комментаторы часто использовали понятия нью-эйдж-мифологии: *тонкий мир, астральное тело, ментальный план, энергия, карма, аура*, например:

У меня это с детства. Пробой в ауре, из-за кармических проблем. У детей то же самое. Это родовая проблема наша. Эта инфа о пробое заложена в генах. Как бы там некоторые экстрасенсы и не обещали от этого пробоя избавиться, но это невозможно. С детьми это уже в меньшей степени. Когда пробой в ауре, то спящего человека атакуют обитатели тонкого мира — сущности. Они просто хотят кушать и питаются нашей энергией, которую спящий человек получает из Космоса.

В одном очень показательном случае такой способ объяснения соседствовал и с традиционными фольклорными, и с религиозным, и с медицинским и признавался наиболее верным:

С детства меня постигала эта чертовщина. Как все объясняли в то время, домовый душит, паралич иногда такой наступал, что прощался с жизнью. По сей день помню, как это со мной

⁴ Это один из примеров большого количества публикаций, комментарии к которым можно расценивать как своего рода «быличковый агон», демонстрирующий не только актуальные мифологические представления, но и способы их трансмиссии. То же есть и в англоязычном Интернете, например: [Heffron 2009].

происходило, был один очень серьёзный демон, запрыгнул на меня и давай душить, я много раз попадал в этот паралич и решил податься в религию, вот когда он меня начал душить, я начал читать «Отче наш», но не тут то было, он ещё сильнее начинал давить, я не мог дочитать до конца «Отче наш», начинал снова он опять давить и так раза четыре пять, в конечном итоге понял: это его не берет <...> Много стал изучать о потустороннем мире, о духовности и плотно залез по самые в этот мир. Почему мы не можем сопротивляться, когда нападает демон или сущность просто у вас не натренировано астральное тело, немного практики, и вуаля, можете надавать этому демону по мордам, да ещё его в клетку посадить. Сейчас практически никто не нападает, вот года три назад пришёл очередной, стал душить, думаю, посмотрю весь процесс, как это происходит. Процесс такой, на грудь одевается широкий ремень см 10 в ширину, начинают скручивать этот ремень, между грудой, поэтому в этом месте и происходит сильное давление, в общем, давил он, давил, и чувствую, у него уже не хватает энергии. Я решил перехватить ситуацию в свою пользу, говорю ему — а теперь я свою силу покажу, к тому времени я уже умел управлять силой мысли, начал его сдавливать, прошло пару секунд, слышу, мне он отвечает: «Зачем продал мою шестёрку». Короче, это оказался мой бывший тесть, он сам отдал эту машину, а когда я ушёл от их семьи, его, видно, жаба задушила, до самой смерти, и даже там не давала покоя, хотя прошло уже двадцать лет с тех времён. Так что медицина и учёные только понятие придумали «СОННЫЙ ПАРАЛИЧ», а как это работает, они только предположительно могут судить. Сейчас уже за пятьдесят, и только как года три они не пользуются этим средством против меня, но война с ними у меня по-прежнему продолжается, но эта уже другая тема.

Итак, говоря о новых типах объяснения парасомний и в целом о трансформации фольклорных моделей в городской среде, следует, по всей видимости, иметь в виду несколько факторов, наиболее важные из них — исчезновение в городских условиях домового как базовой модели, с которой связываются все происшествия в домашнем локусе, и появление новых источников информации — эзотерической литературы в 1990-е, а на рубеже тысячелетий — Интернета, «перемешивающего» мифологические представления разных локальных, этнических и конфессиональных традиций, а также делающего доступным широкому кругу пользователей научные и квазинаучные концепции.

Следствием этого оказывается, в частности, появление новых мифологических персонажей, действию которых приписываются причины парасомний; люди по-новому начинают толковать видимые в это время образы. Почему это происходит? С одной стороны, виднеется общее знание характерных для традиционного фольклора моделей и персонажей, соответственно, иначе работает и «цензура коллектива», допускается большая индивидуальность в толковании пережитого опыта. С другой стороны, заимствуются идеи и образы из фольклора других народов

(как это произошло — через посредство медицинского дискурса — со «старой ведьмой») и из массовой культуры — так, влияние уфологических представлений видится в частом присутствии образов пришельцев, инопланетян в современных рассказах [Siddiqui et al. 2018].

Меняется и прагматика нарративов: практически исчезает такая мотивировка парасомний, как нарушение правил; в случае, когда давит не домовой, а иной персонаж, нет позитивной коммуникации — предсказаний, предупреждений, просьб духа и соответствующих ритуалов для нормализации коммуникации; состояние парасомнии осмысливается чаще всего негативно — поэтому доминируют религиозные средства защиты (из 85 вышеописанных комментариев в 11 случаях говорилось о чтении молитвы «Отче наш» и крестном знамении, помогающих выйти из необычного состояния). Мифологический дискурс в комментариях соседствует, часто в рамках одного текста, с (квази)медицинским: среди причин сонного паралича называются, например, «сильная моральная и физическая усталость», «недосып», «стресс» и т. п. Это, с одной стороны, говорит о демифологизации массового сознания (люди склонны к поиску не только «мистических», но и «естественных» причин необычных состояний во сне), с другой — является следствием медиализации культурных феноменов, идущей с конца XIX в. (люди стремятся найти не просто «естественные», но медицинские объяснения пережитым состояниям).

Фольклор и медицина: нозология или культурные факты?

Современная медицина признает интересующие нас состояния проявлением определенной патологии, связанной со сном, — так называемого сонного паралича (*sleep paralysis*)⁵. Эту патологию МКБ-10 относит к неврологическим расстройствам и до недавнего времени рассматривала в рамках подрубрики G47.4 «Нарколепсия и катаплексия»⁶. В 2020 г. сонный паралич обрел независимый статус в Международной классификации болезней — он включен в новую подрубрику рубрики G47 «Расстройства сна» — G47.5 «Парасомнии», код G47.53 «Рецидивирующий изолированный сонный паралич» (*Recurrent isolated sleep paralysis*)⁷.

⁵ Термин *sleep paralysis* ввел в 1928 г. британский невролог Самюэль Уилсон в своей диссертации о нарколепсии, см.: [Wilson 1928].

⁶ Нарколепсия (от др.-греч. νάρκη 'оцепенение, сон' и λήψις 'приступ'), нарколептическая болезнь, синдром Желино — заболевание нервной системы, относящееся к гиперсомниям. Оно характеризуется дневной сонливостью и внезапным засыпанием, приступами катаплексии (потери мышечного тонуса при ясном сознании), нарушениями ночного сна, появлениями гипнагогических (при засыпании) и гипнопомпических (при пробуждении) галлюцинаций. Иногда отмечается кратковременный паралич тела сразу после пробуждения, которое не осознается человеком как свершившееся (так называемый сонный паралич).

⁷ 2020 ICD-10-CM CODES (<https://icdlist.com/icd-10/G47.53>). Появление особого кода для сонного паралича было вызвано, во-первых, потребностями дифференциальной медицинской диагностики, а во-вторых, необходимостью привести в соответствие классификаторы МКБ со структурой Международной классификации расстройств сна (ICSD), где сонный паралич существует отдельно и кодируется шифром 327.43 [ICSD-3].

Сонный паралич типичен для заболевания нарколепсией (G47.4), это один из основных ее симптомов, однако обнаруживается и вне этого заболевания — в изолированной форме (G47.53) либо в пределах нормы. Так, Брайан Шарплес и Жак Барбер обнаружили, что это состояние переживали 7,6% людей [Sharpless, Barber 2011: 315]. Дэвид Хаффорд пишет о 15% [Hufford 1982: 245]. По другим данным, хотя бы раз в жизни этот вид парасомнии испытывали 40–50% людей, периодически он встречается у 3–6% [Левин 2010: 13]. Может ли в таких случаях идти речь об иных состояниях, включенных в другие разделы рубрики G47 (G47.8 «Другие нарушения сна»; G47.9 «Нарушение сна неуточненное»? Или же входящих в иные рубрики МКБ-10 — например, в рубрику F51 «Расстройства сна неорганической этиологии» (F51.4 «Ужасы во время сна»; F51.5 «Кошмары»⁸; F51.8 «Другие расстройства сна неорганической этиологии»; F51.9 «Расстройство сна неорганической этиологии неуточненное») либо даже в рубрику G83 «Другие паралитические синдромы»⁹? Или же, если мы говорим об отдельных эпизодах сонного паралича, речь вообще может идти о вариантах нормы?

Понятие *сонный паралич* в таком случае можно рассматривать не как диагностический критерий, однозначно соотносимый с конкретной рубрикой в международной нозологической системе (даже если эта рубрика и появилась в 2020 г.), но как *umbrella term* для явлений различной природы — причем и симптомов разных патологических состояний, и нормальной реакции на стресс и переутомление (так, в значительной степени подвержена сонному параличу студенческая аудитория — 28,3% [Sharpless, Barber 2011: 315]).

Существует еще один способ медицинской концептуализации рассматриваемого вида парасомнии — культурно-специфичный синдром (КСС). Термин *culture-bound syndrome* предложил в 1960-е годы китайский психиатр П. М. Яп, обнаруживший, что некоторые поведенческие синдромы, наблюдаемые в странах третьего мира, неизвестны западной психиатрии и для их обозначения ученые используют только местные термины. Он определил такие состояния как «атипичные культурно-специфичные реактивные синдромы» [Yap 1962] и позже — как «атипичные культурно-специфичные реактивные синдромы» [Yap 1969]. Введение этого понятия знаменует признание западной биомедициной ценности имманентных каждой культуре способов описания телесных

⁸ Различие этих категорий обусловлено фазой сна, во время которой фиксируется состояние. Ночные ужасы (страхи) ассоциированы с фазой медленного сна, ночные кошмары — быстрого. Фаза сна определяет характер состояния, панический приступ, часто амнезируемый, в первом случае и кошмарное сновидение — во втором. Судя по некоторым нарративам, проанализированным выше, в их основе вполне мог быть приступ ночного страха, а не сонный паралич.

⁹ Я. И. Левин пишет: «Дифференциальный диагноз [сонного паралича] проводится с нарколепсией (для которой также характерны сонливость, катаплексия и гипнагогические галлюцинации), каталепсией (для которой более характерно развитие в периоде бодрствования), психогенными параличами, атоническими генерализованными эпилептическими приступами (которые также характерны для состояния бодрствования), локальным парезом в утреннее время вследствие неудобной ночной позы (как результат периферического сдавления нерва, “субботний ночной паралич”), гипокалиемическим параличом (наиболее схож с СП, чаще происходит у молодых мужчин, имеет наследственность, провоцируется высокоуглеводной пищей и алкоголем, легко обратим при устранении гипокалиемии)» [Левин 2010: 13].

и душевных патологий. Хотя для многих из них могут быть найдены биологические причины, сам способ, каким локальные сообщества определяют, интерпретируют и классифицируют эти состояния и отвечают на них, к биологии имеет мало отношения (см.: [Kleinman 1980]). На практике местные способы лечения, опирающиеся на местное же понимание таких состояний, нередко оказываются более действенными, чем методы западной медицины. Сам Яп, впрочем, настаивал на включении КСС в нозологию как локальных вариантов универсальных психических расстройств. Полагая, что религия и мифология, культура и социальная структура влияют на симптоматику таких недугов, он считал, что в своей основе они все же отражают универсальные расстройства психики. Однако такое понимание КСС оспаривалось другими исследователями. Так, А. Клейнман утверждает, что «перевод» с одного «медицинского языка» на другой бесполезен, поскольку локальные психиатрические феномены невозможно понять вне социально-культурного контекста, в котором они существуют [Kleinman 1977: 3–10]. В свою очередь, Вольфганг Джилек и Луиза Джилек-Аал считают неверным сам спор о том, каким следует видеть человеческое поведение — универсальным или культурно-специфичным, и полагают, что так называемые КСС суть локальные ответы на геополитические и социально-экономические условия в определенных регионах, сформулированные в контексте местных идеологий, и что разные сообщества в схожих ситуациях продемонстрируют схожие (но не одинаковые) реакции под различными именами [Jilek, Jilek-Aall 1985].

Принцип, предложенный Япом, был положен в основу глоссария культурно-специфичных синдромов [Simons, Hughes 1985], где упоминается в том числе сонный паралич (основная статья глоссария — *uqamairineq*, «эскимосский сонный паралич», к нему отсылает статья *old hag*, «старая ведьма» [Ibid.: 488, 495]). В глоссарии признается, что это явление, по-разному характеризуемое в различных локальных контекстах, имеет общую нейрофизиологическую основу.

В числе КСС, упоминаемых в DSM-IV-TR (2000) (25 синдромов)¹⁰ и DSM-5 (2013) (9 синдромов)¹¹ *укамаиринек* (как и его аналоги) не называется, однако

¹⁰ DSM-IV-TR следующим образом определяет культурно-специфичные синдромы: «Периодически повторяющиеся, локально-специфичные модели отклоняющегося поведения и беспокоящего опыта, которые могут или нет быть связаны с конкретной диагностической категорией DSM. Многие из таких моделей расцениваются на местном уровне как болезни (*illnesses*) или по меньшей мере как недуги и имеют местные названия. Несмотря на то что многие из симптомов синдрома находят отражение в различных категориях DSM, его причины, специфические симптомы и реакция сообщества находятся под влиянием локальных факторов. Область распространения культурно-специфичных синдромов обычно ограничена отдельными обществами или культурными ареалами. Культурно-специфичные синдромы представляют собой локальные фольклорные диагностические категории, дающие возможность осмыслить определенные повторяющиеся, стандартные и беспокоящие данные опыта и наблюдения» [DSM-IV-TR: 898–901].

¹¹ Отметим, что в 5-й редакции Справочника ментальных расстройств наблюдается дальнейшее развитие концепта КСС. Во-первых, эти состояния называются уже не культурно-специфичными синдромами, а «культурными концептами дистресса» [DSM-5: 833]; во-вторых, подчеркивается неоднородность таких концептов — они разделены на три группы: культурные синдромы, идиомы дистресса и повседневные (вернакулярные) объяснения недомоганий, имеющие отношение к клинической практике; в-третьих, происходит укрупнение групп синдромов (собственно, поэтому их число в DSM-5 существенно, почти в три раза, уменьшилось по сравнению с DSM-IV-TR).

он упомянут в МКБ-10 в числе 12 культурно-специфичных расстройств (в DSM относимых к КСС, но в МКБ включенных в разные рубрики основной нозологической матрицы), причем говорится, что *укамаирик* может быть выражением диссоциативного расстройства (F44), а не нарколепсии. Соответственно, наличие этой позиции в МКБ-10 еще более усложняет нашу задачу найти рассматриваемому набору парасомний однозначное биомедицинское соответствие.

Если мы обратимся к набору симптомов локальных феноменов, соотносимых в научной (медицинской и психологической) литературе с сонным параличом, то обнаружим, что только к последнему они не сводятся, а включают и другие признаки, различающиеся к тому же у разных локальных феноменов. Например, тот же *укамаирик* у эскимосов подразумевает состояние тревожности и диссоциации при засыпании, иногда зрительные галлюцинации и понимается как одержимость духом или, наоборот, как уход души [Simons, Hughes 1985: 115–148].

У разных народов для подобного состояния есть свои названия: *хар дарах* у монголов и калмыков, *джа-туум* у арабов, *дип-нон* у тибетцев, *фи ам* и *хмоут сукхот* у тайцев, *кана теворо* на Фиджи, *гави нулим* у корейцев, *ма де* во Вьетнаме, *кхмаоч сангкат* у кхмеров, *гуй я шэнь* в Китае, *амуку бе* у тамиллов, *боба* в Бангладеш, *кена тиндих* у малайцев, *канасибари* в Японии, *карабасан* у турков, *мадзикирира* у шона Зимбабве, *пайнаийнен* у финнов и др. Эти термины могут быть переведены на русский язык по-разному, в основном примерно так: «призрак/тень/демон давит/наваливается/наступает»; некоторые исключения описывают ощущения спящего человека: в Японии — «закованный в металл», в Бангладеш — «бессловесный». Однако этому состоянию приписывается не только ощущение обездвиженности, но и в одних случаях ночные кошмары, в других — ночное апноэ (осмысляемое как «кража дыхания») и др., в МКБ относимые не к G47, а к другим рубрикам.

Джеймс Чейн с коллегами в своем исследовании [Cheyne et al. 1999] попытались совместить медицинский и культурологический подходы. Они связали гипнагогические и гипнопомпические галлюцинации во время парасомний с нейрофизиологией быстрой фазы сна, с одной стороны, и с фольклорными нарративами, с другой. В итоге они выделили трехфакторную структурную модель таких галлюцинаций: 1) состояние «нарушитель» (*intruder*) — ощущение присутствия, страх, слуховые и зрительные галлюцинации; 2) состояние «инкуб» (*incubus*) — ощущение давления на грудную клетку, затрудненного дыхания и боли; 3) состояние «необычные телесные переживания» (*unusual bodily experiences*) — ощущения парения/полета, выхода из тела, блаженства. Первые два состояния подразумевают присутствие чужеродного «иного», о котором говорится в фольклорных нарративах разных традиций, однако только к этому фольклорные описания не сводятся.

Если мы посмотрим на то, как подобные состояния осмыслились в рамках европейской литературы и живописи, то обнаружим сближение мотивов сонного паралича и ночного кошмара — точнее, их неразделенности, как в самом слове «кошмар» (фр. *cauchemar*, англ. *nightmare*), отсылающем к демону-маре, восседающему на груди спящего (см. известную картину Генриха Фюссли 1781 г.). В европейском контексте мы встречаемся здесь с единым феноменом, позже разделившемся на G47 и F51.

В других традициях обнаруживается еще большее разнообразие симптомов. Кроме того, по-разному осмысляются причины таких состояний (преследования демона, одержимость нечистым духом, визит домашнего духа или умершего родственника с целью сообщить важную информацию или заявить о своих требованиях и т. д.). Различными представляются и действия, которые необходимо выполнить человеку, испытывающему такие состояния: прибегнуть к религиозным средствам защиты, спросить домового — к худу или к добру он явился, совершить поминальный обряд и т. д.

Если же говорить о содержании видений в состоянии парасомнии, то здесь обнаружить сходства между культурами будет еще сложнее; неслучайно так велико разнообразие персонажей и их обличей. Даже в рамках одной культуры такие различия заметны — см., например, рассказы о домовом, приведенные в начале статьи. Девон Хинтон с коллегами на материале ста интервью с беженцами из Камбоджи описали состояние, когда *кхмаоч сангкат* (букв. «призрак, который давит») сдавливает руками грудь или шею спящего на спине человека, затрудняя ему дыхание. Этот призрак информанты характеризовали по-разному: высокая черная бесформенная тень; красноглазая сущность с собачьими зубами, одетая в форму красных кхмеров и размахивающая ножом или дубинкой; обезьяноподобный демон и т. д. [Hinton et al 2005b].

Очевидно, что описания акустических и визуальных переживаний будут во многом во власти культурных конвенций. Человек опишет свое ночное видение так, как предлагает ему культура, как то, что ему уже известно. Даже свои физические ощущения человек опишет, при этом вполне искренне, по определенной схеме — так, как чувствует себя каждый, когда его давит домовая или ему на грудь в образе собаки садится каталанская *пезанта*. Его эмоциональные реакции и поступки в этом состоянии также будут обусловлены культурой — следовательно, они тоже будут во многом различаться, как различаются образы мифологических агентов и объяснения причин их поведения.

Если человек, как выясняется, не свободен в том, что он видит, то еще менее он свободен в том, как и что он об этом рассказывает, — его нарратив будет определен существующими в традиции моделями — набором сюжетов и мотивов, структурой и прагматикой текста, семантикой мифологических образов.

В таком случае можем ли мы вообще говорить об общем знаменателе представлений и практик, связанных с сонным параличом? Можем ли мы считать первичным определенное психофизиологическое состояние, «схваченное» и описанное медиками, а фольклорные модели — его варьирующими интерпретациями?¹² Насколько адекватно сведение разнообразных «фольклорных фактов», связанных со сном, к одной — пусть даже двум, трем — рубрикам МКБ?

¹² Как это делают авторы ряда работ, не только медицинских и психологических, но и гуманитарных, например: «Сонный паралич представляет собой достаточно убедительное доказательство того, как определенный нейробиологический феномен может быть интерпретирован и очерчен в различных культурных контекстах. Полевые исследования, проведенные в различных частях мира, выявили за мириадами этнических и религиозных точек зрения один и тот же феномен» [de Sá, Mota-Rolim 2016: 1294], ср. также [Kompanje 2008; Jalal, Hinton 2013; Cox 2015; Лазарева 2018]. К редким работам, исследующим феноменологию необычных состояний во сне без редукции фольклорных описаний к медицинским, относится статья [Cassaniti, Luhrmann 2011].

Представим себе две окружности: одна — мифологические представления, связанные с особыми ситуациями во сне, другая — концептуализация парасомний в МКБ. Их общей территорией будет область симптомов так называемого сонного паралича. За ее пределами — другие мотивы мифологических рассказов в первой окружности и другие симптомы парасомний — во второй. Очевидно, что если мы будем сводить все многообразие существующих локальных понятий к сонному параличу, то мы рискуем редуцировать сложность местного видения мира.

Это касается даже случаев, казалось бы, непроблематичных — когда речь идет о состоянии, понимаемом как болезненное в самой традиции. Артур Клейнман в своих работах предупреждает, что использование несоответствующего диагноза для интерпретации чужого «опыта болезни» может привести к «категориальному заблуждению». Когда диагностическая категория, разработанная в рамках одной нозологической системы, прилагается к другой системе представлений о здоровье и болезни, норме и патологии, она может быть применена ошибочно [Kleinman 1987: 447–454]. Здесь уместно привести существующее в медицинской антропологии положение о том, что болезнь как патологическое состояние человека следует рассматривать с двух сторон: выделять, с одной стороны, «биологическую» часть (то, что может быть измерено и оценено с позиций «биомедицины», или «медицины западного типа»), с другой — культурную составляющую, с трудом подлежащую такому измерению. Это размежевание соотносится с разделением в гуманитарных и социальных науках на «этик»-подход, при котором те или иные феномены описываются с «внешней» точки зрения, и «эмик»-подход — попытки взглянуть на культуру глазами ее носителей. В англоязычной антропологической литературе данное размежевание подкреплено терминологически — «расщеплением» понятия «болезнь» на два: *disease* и *illness*¹³. При этом термин *disease* соотносится с «этик»-подходом и обозначает «биологическую», универсальную болезнь; термин *illness* соответствует «эмик»-подходу и используется там, где болезнь рассматривается как локальный социокультурный конструкт (см.: [Kleinman 1980; Mattingly, Garro 2000]). Понятие болезни как такого «конструкта» подразумевает, что соматический и психический опыт индивидов оформляется в соответствии с нормами той или иной культуры, структурируется и вербализуется в тесном соприкосновении с мифологическими представлениями и религиозными концептами. Последние помещают человеческие страдания в значимые контексты, в которых они могут быть выражены, поняты и преодолены.

Речь, разумеется, идет не об отказе от единой медицинской номенклатуры, но о том, чтобы уравнивать две тенденции — к универсализму и к релятивизму, чтобы в равной степени учитывать общее и особенное в описываемых

¹³ Однозначного перевода этих терминов на русский язык не существует. Так, А. А. Ожиганова [2011: 13] и Д. В. Михель [2017: 56–57] предлагают переводить *illness* как «болезнь» и *disease* как «заболевание». Мне ближе позиция А. Курленковой, переводчицы статьи Артура Клейнмана, предложившей перевести эти понятия противоположным образом — *illness* как «заболевание» и *disease* как «болезнь» [Клейнман 2016: 209]). Действительно, в официальном переводе названия биомедицинской нозологической системы (International Classification of Diseases) мы видим именно такое соответствие: Международная классификация болезней.

состояниях, а в том случае, когда не стоит задача диагностики и лечения, вообще, может быть, обходиться без медицинских ярлыков и кросс-культурных параллелей, рассматривая локальное явление в контексте локальных представлений и практик.

Источники

- Намтар Энзигаль 2020 — *Намтар Энзигаль*. Сонный паралич — на грани физиологии и метафизики // Яндекс.Дзен. 2020. 15 июня. URL: <https://zen.yandex.ru/media/namtar/sonnyi-paralich-na-grani-fiziologii-i-metafiziki-5ee754bf7036ec19360e986d>.
- Heffron 2009 — *Heffron Th.* Sleep paralysis: The devil, the ghost & the Old Hag // Sleep Education. 2009. July 28. URL: <http://sleepeducation.org/news/2009/07/29/sleep-paralysis-the-devil-the-ghost-the-old-hag>.

Сокращения

- Айв. — Указатель сюжетов русских быличек и бывальщин о мифологических персонажах / Сост С. Айвазян // Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М.: Наука, 1975. С. 162–191.
- Зин. — Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / Сост. В. П. Зиновьев. Новосибирск: Наука, 1987.
- Мещ. — *Мещерякова О. В.* Современная российская мифология по данным интернет-источников: Курсовая работа студентки 2-го курса / УНЦСА РГГУ; Науч. рук. О. Б. Христофорова. М., 2020.
- МКБ-10 — Международная статистическая классификация болезней и проблем, связанных со здоровьем. 10-й пересмотр / Пер. с англ. М.: Медицина, 1995.
- DSM-IV-TR — Diagnostic and statistical manual of mental disorders. 4th ed., rev. Washington; London: American Psychiatric Association, 2000.
- DSM-5 — Diagnostic and statistical manual of mental disorders. 5th ed. Washington; London: American Psychiatric Association, 2013.
- ICSD-3 — International Classification of Sleep Disorders. 3rd ed. Darien, IL: American Academy of Sleep Medicine, 2014.

Литература

- Запорожец 2001 — *Запорожец В. В.* Московские домовые // Живая старина. 2001. № 3. С. 46–48.
- Клейнман 2016 — *Клейнман А.* Понятия и модель для сравнения медицинских систем как культурных систем / Пер. с англ. А. Курленковой // Социология власти. Т. 28. № 1. 2016. С. 208–232.
- Лазарева 2018 — *Лазарева А. А.* Домовой, ходячий покойник и покинувшая тело душа: интерпретации сонного паралича в восточнославянской культуре // Демонология как семиотическая система: Материалы V междунар. науч. конф. Москва, РГГУ, 24–26 мая 2018 г. / Сост. и ред. О. Б. Христофорова, Д. И. Антонов. М.: [РГГУ], 2018. С. 94–98. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/2018_demonology5.pdf.
- Левин 2010 — *Левин Я. И.* Парасомнии: современное состояние проблемы // Эпилепсия и пароксизмальные состояния. Т. 2. №. 2. 2010. С. 10–16.
- Левкиевская 2006 — *Левкиевская Е. Е.* Прагматика мифологического текста // Славянский и балканский фольклор. Вып. 10: Семантика и прагматика текста / Отв. ред. С. М. Толстая. М.: Индрик, 2006. С. 150–213.

- Левкиевская 2020 — *Левкиевская Е. Е.* Мифологическая функция & мифологический персонаж: соотношение единиц мифологической системы // Тезисы докладов VI междунар. науч. конф. «Демонология как семиотическая система», Москва, РГГУ, 19–21 мая 2020 г. М.: [РГГУ], 2020. С. 14. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/2020_demonology6.pdf.
- Михель 2017 — *Михель Д. В.* Медицинская антропология: Учебное пособие. М.: Изд. дом «Дело» РАНХИГС, 2017.
- Ожиганова 2011 — *Ожиганова А. А.* Антропология и медицина: перспективы взаимодействия (дискуссия 1980-х — 2000-х годов) // Этнографическое обозрение. 2011. № 3. С. 10–21.
- Сафронов 2016 — *Сафронов Е. В.* Сновидения в традиционной культуре: Исследование и тексты. М.: Лабиринт, 2016.
- Черепанова 1996 — Мифологические рассказы и легенды Русского Севера / Сост. О. А. Черепанова. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996.
- Adler 2011 — *Adler Sh. R.* Sleep paralysis: Night-mares, nocebos, and the mind-body connection. New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press, 2011.
- Ashford 2017 — *Ashford B. D.* Diverging and converging explanatory models of sleep paralysis: Phenomenological, cultural and medical perspectives: Doctoral diss. / California State University. Fullerton, 2017.
- Cassaniti, Luhrmann 2011 — *Cassaniti J., Luhrmann T. M.* Encountering the supernatural: A phenomenological account of mind // Religion and Society. Vol. 2. No. 1. 2011. P. 37–53.
- Cheyne et al. 1999 — *Cheyne J. A., Newby-Clark I. R., Rueffer S. D.* Hypnagogic and hypnopompic hallucinations during sleep paralysis: Neurological and cultural construction of the night-mare // Consciousness and Cognition. Vol. 8. No. 3. 1999. P. 319–337.
- Cox 2015 — *Cox A. M.* Sleep paralysis and folklore // Journal of the Royal Society of Medicine Open. Vol. 6. No. 7. 2015. P. 1–4.
- Davies 2003 — *Davies O.* The nightmare experience, sleep paralysis, and witchcraft accusations // Folklore. Vol. 114. No. 2. 2003. P. 181–203.
- Hinton et al. 2005a — *Hinton D. E., Hufford D. J., Kirmayer L. J.* Culture and sleep paralysis // Transcultural Psychiatry. Vol. 42. No. 1. 2005. P. 5–10.
- Hinton et al. 2005b — *Hinton D. E., Chhean D., Pollack M. H.* ‘The ghost pushes you down’: Sleep paralysis-type panic attacks in a Khmer refugee population // Transcultural Psychiatry. Vol. 42. No. 1. 2005. P. 46–77.
- Hufford 1982 — *Hufford D. J.* The terror that comes in the night: An experience-centered study of supernatural assault traditions. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1982.
- Hufford 2005 — *Hufford D. J.* Sleep paralysis as spiritual experience // Transcultural Psychiatry. Vol. 42. No. 1. 2005. P. 11–45.
- Jalal, Hinton 2013 — *Jalal B., Hinton D. E.* Rates and characteristics of sleep paralysis in the general population of Denmark and Egypt // Culture, Medicine, and Psychiatry. Vol. 37. No. 3. 2013. P. 534–548.
- Jilek, Jilek-Aall 1985 — *Jilek W., Jilek-Aall L.* The metamorphosis of “culture-bound” syndromes // Social Science and Medicine. Vol. 21. No. 2. 1985. P. 205–210.
- Kleinman 1977 — *Kleinman A. K.* Depression, somatization, and the “new cross-cultural psychiatry” // Social Science and Medicine. Vol. 11. No. 1. 1977. P. 3–9.
- Kleinman 1980 — *Kleinman A. K.* Patients and healers in the context of culture: An exploration of the borderland between anthropology, medicine, and psychiatry. Berkeley: Univ. of California Press, 1980.
- Kleinman 1987 — *Kleinman A. K.* Anthropology and psychiatry: The role of culture in cross-cultural research on illness // British Journal of Psychiatry. Vol. 151. No. 4. 1987. P. 447–454.

- Kompanje 2008 — *Kompanje E. J.* “The devil lay upon her and held her down”: Hypnagogic hallucinations and sleep paralysis described by the Dutch physician Isbrand van Diemerbroeck (1609–1674) in 1664 // *Journal of Sleep Research*. Vol. 17. No. 4. 2008. P. 464–467.
- Mattingly, Garro 2000 — Narrative and the cultural construction of illness and healing / Ed. by C. Mattingly, L. C. Garro. Berkeley: Univ. of California Press, 2000.
- Ness 1978 — *Ness R. C.* The Old Hag phenomenon as sleep paralysis: A biocultural interpretation // *Culture, Medicine, and Psychiatry*. Vol. 2. No. 1. 1978. P. 15–39.
- de Sá, Mota-Rolim 2016 — *de Sá J. F. R., Mota-Rolim S. A.* Sleep paralysis in Brazilian folklore and other cultures: A brief review // *Frontiers in Psychology*. Vol. 7. 2016. P. 1294.
- Siddiqui et al. 2018 — *Siddiqui J. A., Qureshi S. F., Al Ghamdi A. K.* Alien abductions: A case of sleep paralysis // *Sleep and Hypnosis*. Vol. 20. No. 2. 2018. P. 144–147.
- Sharpless, Barber 2011 — *Sharpless B. A., Barber J. P.* Lifetime prevalence rates of sleep paralysis: A systematic review // *Sleep Medicine Reviews*. Vol. 15. No. 5. 2011. P. 311–315.
- Sharpless, Doghramji 2015 — *Sharpless B. A., Doghramji K.* Sleep paralysis: Historical, psychological, and medical perspectives. Oxford: Oxford Univ. Press, 2015.
- Simons, Hughes 1985 — The culture-bound syndromes: Folk illnesses of psychiatric and anthropological interest / Ed. by R. C. Simons, Ch. C. Hughes. Dordrecht, The Netherlands: D. Reidel; Kluwer Academic, 1985.
- Wilson 1928 — *Wilson S. A. K.* The narcolepsies // *Brain: A Journal of Neurology*. Vol. 51. No. 1. 1928. P. 63–109.
- Yap 1962 — *Yap P. M.* Words and things in comparative psychiatry, with special reference to the exotic psychoses // *Acta Psychiatrica Scandinavica*. Vol. 38. 1962. P. 163–169.
- Yap 1969 — *Yap P. M.* The culture-bound reactive syndromes // *Mental health research in Asia and the Pacific* / Ed. by W. Caudill, T.-Y. Lin. Honolulu, HI: East–West Center Press, 1969. P. 33–53.

References

- Adler, Sh. R. (2011). *Sleep paralysis: Night-mares, nocebos, and the mind-body connection*. New Brunswick: Rutgers Univ. Press.
- Ashford, B. D. (2017). *Diverging and converging explanatory models of sleep paralysis: Phenomenological, cultural and medical perspectives* (Doctoral dissertation, California State University). Fullerton.
- Cassaniti, J., Luhrmann, T. M. (2011). Encountering the supernatural: A phenomenological account of mind. *Religion and Society*, 2(1), 37–53.
- Cherepanova, O. A. (Ed.) (1996). *Mifologicheskie rasskazy i legendy Russkogo Severa* [Mythological stories and legends of the Russian North]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Petersburgskogo universiteta. (In Russian).
- Cheyne, J. A., Newby-Clark, I. R., Rueffer, S. D. (1999). Hypnagogic and hypnopompic hallucinations during sleep paralysis: Neurological and cultural construction of the night-mare. *Consciousness and Cognition*, 8 (3), 319–337.
- Cox, A. M. (2015). Sleep paralysis and folklore. *Journal of the Royal Society of Medicine Open*, 6(7), 1–4.
- Davies, O. (2003). The nightmare experience, sleep paralysis, and witchcraft accusations. *Folklore*, 114(2), 181–203.
- de Sá, J. F. R., Mota-Rolim, S. A. (2016). Sleep paralysis in Brazilian folklore and other cultures: A brief review. *Frontiers in Psychology*, 7, 1294.
- Hinton, D. E., Chhean, D., Pollack, M. H. (2005). ‘The ghost pushes you down’: Sleep paralysis-type panic attacks in a Khmer refugee population. *Transcultural Psychiatry*, 42(1), 46–77.
- Hinton, D. E., Hufford, D. J., Kirmayer, L. J. (2005). Culture and sleep paralysis. *Transcultural Psychiatry*, 42(1), 5–10.

- Hufford, D. J. (1982). *The terror that comes in the night: An experience-centered study of supernatural assault traditions*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.
- Hufford, D. J. (2005). Sleep paralysis as spiritual experience. *Transcultural Psychiatry*, 42(1), 11–45.
- Jalal, B., Hinton, D. E. (2013). Rates and characteristics of sleep paralysis in the general population of Denmark and Egypt. *Culture, Medicine, and Psychiatry*, 37(3), 534–548.
- Jilek, W., Jilek-Aall, L. (1985). The metamorphosis of “culture-bound” syndromes. *Social Science and Medicine*, 21(2), 205–210.
- Kleinman, A. (2016). Poniatiia i model’ dlia sravneniia meditsinskikh sistem kak kul’turnykh sistem [Trans. from Kleinman, A. (1978). Concepts and a model for the comparison of medical systems as cultural systems. *Social Science and Medicine*, 12, 85–95]. *Sotsiologiya vlasti* [Sociology of Power], 28(1), 208–232. (In Russian).
- Kleinman, A. K. (1977). Depression, somatization, and the “new crosscultural psychiatry”. *Social Science and Medicine*, 11(1), 3–9.
- Kleinman, A. K. (1980). *Patients and healers in the context of culture: An exploration of the borderland between anthropology, medicine, and psychiatry*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Kleinman, A. K. (1987). Anthropology and psychiatry: The role of culture in cross-cultural research on illness. *British Journal of Psychiatry*, 151(4), 447–454.
- Kompanje, E. J. (2008). “The devil lay upon her and held her down”: Hypnagogic hallucinations and sleep paralysis described by the Dutch physician Isbrand van Diemerbroeck (1609–1674) in 1664. *Journal of Sleep Research*, 17(4), 464–467.
- Lazareva, A. A. (2018). Domovoi, khodiachii pokoinik i pokinuvshaia telo dusha: interpretatsii sonnogo paralicha v vostochnoslavianskoi kul’ture [Hobgoblin, a walking dead and a soul that left the body: Interpretations of sleep paralysis in East Slavic culture]. In D. I. Antonov, O. B. Khristoforova (Eds.). *Demonologiya kak semioticheskaya sistema: Materialy V mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Moskva, RGGU, 24–26 maia 2018 g.* [Demonology as a semiotic system: Materials of the 5th international scholarly conference. Moscow, Russian State University for the Humanities, May 24–26, 2018], 94–98. Moscow: [Russian State Univ. for the Humanities]. Retrieved from http://www.ruthenia.ru/folklore/2018_demonology5.pdf. (In Russian).
- Levin, Ia. I. (2010). *Parasomnii: sovremennoe sostoianie problemy* [Parasomnias: Current state of the issue]. *Epilepsiia i paroksizmal’nye sostoianiia* [Epilepsy and paroxysmal conditions], 2(2), 10–16. (In Russian).
- Levkievskaya, E. E. (2006). Pragmatika mifologicheskogo teksta [Pragmatics of mythological text], In S. M. Tolstaya (Ed.). *Slavianskii i balkanskii fol’klor* [Slavic and Balkan folklore], Issue 10, *Semantika i pragmatika teksta* [Semantics and pragmatics of text], 150–213, Moscow: Indrik. (In Russian).
- Levkievskaya, E. E. (2020). Mifologicheskaya funktsiia & mifologicheskii personazh: sootnoshenie edimits mifologicheskoi sistemy [Mythological function & mythological character: Correlation of units of the mythological system], In *Tezisy dokladov VI Mezhdunarodnoi konferentsii “Demonologiya kak semioticheskaya Sistema”, Moskva, RGGU, 19–21 maia 2020 g.* [Proceedings of the VI International Conference “Demonology as a semiotic system”, Moscow, Russian State University for the Humanities, May 19–21, 2020], Moscow: [Russian State University for the Humanities], 14. Retrieved from http://www.ruthenia.ru/folklore/2020_demonology6.pdf. (In Russian).
- Mattingly, C., Garro, L. C. (Eds.). (2000). *Narrative and the cultural construction of illness and healing*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Mikhel’, D. V. (2017). *Meditsinskaia antropologiya: Uchebnoe posobie* [Medical anthropology: A textbook]. Moscow: Izdatel’skii dom “Delo” RANKhIGS. (In Russian).

- Ness, R. C. (1978). The Old Hag phenomenon as sleep paralysis: A biocultural interpretation. *Culture, Medicine, and Psychiatry*, 2(1), 15–39.
- Ozhiganova, A. A. (2011). Antropologiya i meditsina: perspektivy vzaimodeistviya (diskussiya 1980-kh — 2000-kh godov) [Anthropology and medicine: Prospects for interaction (Discussion 1980s — 2000s)]. *Etnograficheskoe obozrenie* [Ethnographic review], 2011(3), 10–21. (In Russian).
- Safronov, E. V. (2016). *Snovideniya v traditsionnoy kul'ture: Issledovanie i teksty* [Dreaming in traditional culture: Research and texts]. Moscow: Labirint. (In Russian).
- Sharpless, B. A., Barber J. P. (2011). Lifetime prevalence rates of sleep paralysis: A systematic review. *Sleep Medicine Reviews*, 15(5), 311–315.
- Sharpless, B. A., Doghramji, K. (2015). *Sleep paralysis: Historical, psychological, and medical perspectives*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Siddiqui, J. A., Qureshi, S. F., Al Ghamdi, A. K. (2018). Alien abductions: A case of sleep paralysis. *Sleep and Hypnosis*, 20(2), 144–147.
- Simons, R. C., Hughes, Ch. C. (Eds.) (1985). *The culture-bound syndromes: Folk illnesses of psychiatric and anthropological interest*. Dordrecht, The Netherlands: D. Reidel.
- Wilson, S. A. K. (1928). The narcolepsies. *Brain: A Journal of Neurology*, 51, 63–109.
- Yap, P. M. (1962). Words and things in comparative psychiatry, with special reference to the exotic psychoses. *Acta Psychiatrica Scandinavica*, 38, 163–169.
- Yap, P. M. (1969). The culture-bound reactive syndromes. In W. Caudill, T.-Y. Lin (Eds.). *Mental health research in Asia and the Pacific*, 33–53. Honolulu, HI: East-West Center Press.
- Zaporozhets, V. V. (2001). Moskovskie domovye [Moscow hobgoblins]. *Zhivaya starina* [Alive antiquity], 2001(3), 46–48. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Ольга Борисовна Христофорова

доктор филол. наук
ведущий научный сотрудник,
Лаборатория теоретической
фольклористики, Школа актуальных
гуманитарных исследований, Институт
общественных наук, Российская академия
народного хозяйства и государственной
службы при Президенте РФ
Россия, 119606, Москва, пр-т Вернадского,
д. 82
Тел.: +7 (499) 956-96-47
✉ okhrist@yandex.ru

Information about the author

Olga B. Khristoforova

Dr. Sci. (Philology)
Leading Researcher,
Centre for Theoretical Folklore Studies,
School for Advanced Studies
in the Humanities, Institute
of Social Sciences, The Russian Presidential
Academy of National Economy
and Public Administration
Russia, 119606, Moscow, Prospekt
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
✉ okhrist@yandex.ru

С. М. Бардина^{ab}

ORCID:0000-0002-3269-8488

✉ neology@bk.ru

^a *Московская высшая школа социальных и экономических наук
(Россия, Москва)*

^b *Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)*

РИТОРИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ НОРМАЛИЗАЦИИ В РАССКАЗАХ О СНОВИДЕНИЯХ

Аннотация. В статье рассматриваются приемы, используемые для описания странных событий, персонажей и деталей в рассказах о сновидениях. Автор анализирует методы представления «странного» в описании сновидений и сравнивает их с аналогичными методами, характерными для рассказов об экстраординарных и паранормальных событиях. Показано, что в рассказах о сновидениях используется ряд приемов, создающих контраст между обыденной обстановкой и невероятным событием (X-Y структуры), а также противопоставляющих правильный ход событий и его нарушение (контрастные структуры). Странность в таких случаях конструируется с помощью противопоставления нормального и ненормального, обыденного и экстраординарного.

Аналогичные приемы используются в рассказах о необычных происшествиях и о поведении психически больных людей. Однако роль этих приемов в рассказах о сновидениях несколько отличается, поскольку при акцентировании странностей в сюжете сна рассказчик не только противопоставляет странное и нормальное, но вписывает это различие в оппозицию «реальность — сон».

Ключевые слова: дневники снов, контрастные структуры, нормализация, повседневность, рассказы о сновидениях, сновидения, сны, странное, экстраординарные события

Для цитирования: Бардина С. М. Риторические стратегии нормализации в рассказах о сновидениях // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 126–140. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-126-140.

*Статья поступила в редакцию 10 февраля 2020 г.
Принято к печати 18 апреля 2020 г.*

S. M. Bardina^{ab}

ORCID:0000-0002-3269-8488

✉ neology@bk.ru

^a *Moscow School of Social and Economic Sciences
(Russia, Moscow)*

^b *The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
(Russia, Moscow)*

RHETORICAL STRATEGIES OF NORMALIZATION IN DREAM NARRATIVES

Abstract. The paper examines ways in which strange events, characters and details are described in dream reports. The author analyzes methods of constructing “strangeness” in dream narratives and compares them with the ones which are common in reports on extraordinary and paranormal events. It is demonstrated that several devices which include so-called “contrast structures” and “X-Y structures” might be employed in dream reports. X-Y structures provide mundane contrasts to extraordinary events, while contrast structures juxtapose wrong actions with descriptions of appropriate behavior. So, by applying the opposition of appropriate and inappropriate, and the opposition of extraordinary and mundane, these devices help to portray events as strange. Though these techniques might be used in dream reports, they could also be employed in other narratives, including reports on paranormal experiences or descriptions of behavior of mentally ill people. Their functions in various types of reports are similar; however, the use of these devices in dream narratives is substantially different in some respects. While reports on waking reality juxtapose normal and strange or fitting and wrong, dream reports juxtapose strange elements of a dream with the same elements as if they normally were in reality. Thus, in dream reports the opposition of normal and strange is closely connected with the opposition of waking reality and the dream.

Keywords: contrast structures, dreams, dream diaries, dream journals, dream reports, dream telling, everyday life, extraordinary events, normalizing devices, strangeness

To cite this article: Bardina, S. M. (2020). Rhetorical strategies of normalization in dream narratives. *Shagi / Steps*, 6(4), 126–140. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-126-140.

Received February 10, 2020
Accepted April 18, 2020

Дискурсивная психология [Edwards, Potter 1992; Potter 1996; Potter, Wetherell 1995; Wooffitt 2005] выделяет особую группу риторических приемов, которые используются в рассказах о необычных происшествиях. Эти приемы объединяет то, что они служат для нормализации (normalization) [Potter 1996: 195] повествования. Такие конструкции выделяют в рассказах об экстраординарных событиях [Jefferson 2004; Sacks 1984; Stockbridge, Wooffitt 2019], о паранормальном опыте [Ohashi et al. 2013; Wooffitt 1992], в сообщениях о поведении психически больных людей [Нак 1998; Smith 1978]. Иными словами, эти приемы встречаются в рассказах о том, что явным образом выходит за пределы повседневного опыта. Задача этой статьи — рассмотреть, могут ли использоваться аналогичные конструкции в рассказах о сновидениях и какую роль они играют в повествованиях этого типа.

Прежде всего стоит оговорить, для каких целей, с позиции дискурсивной психологии, в целом употребляются приемы нормализации. Их использование связано с тем, что определенные сообщения производят впечатление более правдоподобных и имеют большую вероятность быть принятыми в качестве «фактических» (factual) описаний реальности [Edwards, Potter 1992: 160]. Ключевое, хотя и далеко не единственное условие убедительности того или иного описания состоит в том, что рассказчик должен восприниматься как «нормальный и рациональный индивид» [Georgasa 2004: 20]. В частности, нормальный и рациональный человек выстраивает рассказ о своем опыте или о событии, свидетелем которого он был, в соответствии с базовыми принципами организации повествования [Pollner 1987: 41]. Согласно М. Поллнеру, описание по меньшей мере должно быть внутренне согласованным и совместимым с общими знаниями о мире. Если же повествование явно и существенно нарушает эти принципы, существует риск, что слова будут подвергнуты сомнению; более того, под вопросом может оказаться адекватность рассказчика [Coulter 1973; Pollner 1975; 1987; Wooffitt 2005].

Разумеется, эти принципы периодически нарушаются: рассказы людей часто противоречивы или не соответствуют принятой системе знания. Однако человека, описывающего нечто невероятное, далеко не всегда перестают считать нормальным и рациональным субъектом, а его рассказ иногда принимается как достоверное описание реальности, несмотря на необычное содержание и противоречия. Одной из причин этого может быть использование рассказчиком риторических конструкций нормализации. Использование таких приемов работает как «защита» [Wooffitt 1992: 117], позволяющая показать, что, несмотря на то что рассказчик повествует о чем-то нетипичном, странном, противоречащем общей системе знания, сам он нормален, а его рассказ заслуживает доверия. В частности, сравнивая тематически близкие рассказы свидетелей паранормальных явлений и пациентов-шизофреников, Д. Палмер [Palmer 2000] приходит к выводу, что одно из явных различий между этими типами повествования состоит в использовании психически здоровыми людьми конструкций нормализации. Использование этих приемов позволяет продемонстрировать адекватность рассказчика и его социальную компетенцию, тем самым повышая вероятность того, что его слова будут восприняты всерьез [Wooffitt 2005: 111]. Пациент же не

использует подобные приемы, и это выделяет его рассказ в большей степени, чем невероятность описываемых событий [Palmer 2000: 675].

Представляется вероятным, что подобные приемы могут использоваться и в рассказах о сновидениях. С одной стороны, сны — безусловно, необычный опыт; в философской и психологической литературе странность прямо определяется как одна из ключевых характеристик сновидения [Rosen, Sutton 2013; Revonsuo, Tarkko 2002; Sutton 2009]. Повествования о сновидениях содержат невероятные и нереалистичные эпизоды; в них могут быть нарушены любые правила, включая законы логики и физики. Причем если в сказках или, скажем, в литературных произведениях в жанре фэнтези события также могут противоречить физическим законам, то во всяком случае сами эти невероятные события подчиняются общей логике, пусть даже она и не совпадает с «нормальной» [Pollner 1987: 40]. Но в описании сюжета сновидения может быть нарушен даже базовый принцип связности и последовательности внутри самого повествования. С другой стороны, содержание снов редко оспаривается, а адекватность и нормальность рассказчика обычно не подвергаются сомнению, несмотря на невероятность самого рассказа [Hilbert 2010: 61; Malcolm 1959: 65; Windt 2015: 14]. Поэтому кажется вполне возможным, что в рассказах о сновидениях тоже может использоваться «защитная риторика», позволяющая показать, что «ненормальность» того, о чем повествует человек, не ставит под вопрос его собственную нормальность и достоверность рассказа.

Далее будет рассмотрена возможность применения в рассказах о сновидениях некоторых средств нормализации, которые выделяются в историях о необычных происшествиях или ненормальном поведении. В частности, будут разобраны два наиболее типичных приема [Potter 1996: 196], которые используются для описания «аномальных» действий или происшествий. Это «X-Y структуры», которые были впервые выделены в конверс-аналитических исследованиях экстраординарных событий [Jefferson 2004; Sacks 1984], и «контрастные структуры», которые прежде всего характеризуют рассказы о поведении психически больных людей [Smith 1978]. Кроме того, я выскажу ряд предположений по поводу специфики функций, которые могут выполнять эти приемы в рассказах о сновидениях.

Публичные дневники сновидений

Для иллюстрации этих предположений в статье используются фрагменты из опубликованных дневников сновидений. Работы, в которых впервые было показано использование риторических приемов нормализации в рассказах о необычных событиях или ненормальном поведении [Sacks 1984; Smith 1978], базировались на анализе письменных источников, предназначенных для публичного просмотра: газетных статей, опубликованных автобиографических воспоминаний, фрагмента записанного по памяти разговора, который обсуждался на занятии, и т. п. Чтобы показать применимость этих риторических конструкций в рассказах о сновидениях, были выбраны опубликованные записи снов, что позволяет провести параллель с существующими исследованиями. В статье приводятся фрагменты записей снов, которые были опубликованы в открытых интернет-сообществах, где люди анонимно

делятся своими снами¹. Для иллюстрации выбраны несколько фрагментов, на примере которых можно продемонстрировать некоторые особенности применения приемов нормализации для конструирования рассказа о сновидении.

Эти примеры позволяют, во-первых, показать, что указанные приемы могут использоваться в рассказах о сновидениях, а во-вторых, проиллюстрировать некоторые предположения о функциональном значении этих конструкций — но они не репрезентируют практику публичной записи снов. Обращаясь к примерам повествований, в которых используются отдельные приемы нормализации, например в отдельном описании невероятного происшествия или поведения психически больного [Hak 1998; Hayward et al. 2015; Jefferson 2004; Stockbridge, Wooffitt 2019], исследователи показывают значение таких приемов для конструирования текста определенного жанра. Тем не менее такое рассмотрение не дает ответ, как именно производятся такие рассказы в целом [Hak 1998: 435; Stockbridge, Wooffitt 2019: 440]. Аналогично, рассмотрение историй, которые явным образом представлены в качестве рассказов о сновидениях, может показать специфику применения определенных риторических конструкций и их значение для такого типа рассказа. При этом во многих записях сновидений приемы нормализации не используются вовсе, и обращение к отдельным фрагментам сновидений не позволяет говорить, что организация рассказа о сновидении непременно предполагает их использование.

Существуют и дополнительные ограничения, связанные с самим материалом. Прежде всего они сопряжены с особенностями письменных рассказов. Исследования показывают, что письменные отчеты и устные рассказы о сновидениях, несмотря на значительные сходства, имеют также определенные тематические отличия [Mathes, Schredl 2014]. Кроме того, при обращении к анонимным записям невозможно что-либо достоверно утверждать об авторе рассказа о сновидении. Например, существуют значимые отличия в содержании [Honig, Nealis 2012], в эмоциональной окрашенности [St-Onge et al. 2005] и в общих принципах описания себя как героя сна [Shafton 1995: 294] в зависимости от возраста рассказчика. Возможно, некоторые записи сновидений в онлайн-сообществах были сделаны детьми или подростками, при этом точные выводы о возрасте автора в данном случае сделать невозможно. Более того, невозможно даже утверждать, действительно ли человек видел описанный сон либо полностью выдумал его. Поэтому вопрос о том, чем обусловлены отдельные особенности рассказов, остается открытым.

Далее будут рассмотрены конкретные приемы нормализации, которые могут использоваться в таких рассказах.

¹ Сны, опубликованные в узкоспециализированных группах (например, онлайн-толкования в традиции юнгианского анализа или сообщества по обучению практике осознанных сновидений), не приводятся, прежде всего потому, что в таких случаях рассказ о сновидении часто содержит специфическую терминологию и дополнительные пояснения, связанные со спецификой ресурса, по ходу повествования. При этом в таких записях можно встретить аналогичные конструкции.

Х-У структуры в рассказах о сновидениях

В этом разделе мы обратимся к конструкциям, которые встречаются в рассказах о необычных происшествиях. В описаниях таких событий часто используется конструкция «Сначала я подумал X, но потом понял, что Y» [Jefferson 2004: 136]. Например, свидетель угона самолета описывает, что увидел человека, который направил пистолет в спину стюардессе, и его «первой мыслью было, что тот показывает ей свой пистолет», но потом он «понял, что такого не может быть, и оказалось, что это угон самолета (hijacking)» [Sacks 1984: 419]. Свидетель убийства президента сообщает, что «услышал звук [выстрела], который принял за звук выхлопной трубы полицейского мотоцикла», и только потом, когда звук повторился, «понял, что что-то не так» [Jefferson 2004: 134]. В этих случаях люди сталкиваются с происшествиями, явно выходящими за рамки обычного, с экстраординарными, катастрофическими событиями. Указания свидетелей, что сначала они интерпретировали происходящее как нечто нормальное и заурядное, создают «обыкновенную альтернативу необыкновенной реальности» [Ibid.: 137]. Свидетели таким образом подчеркивают, что не ожидали увидеть что-то особенное, что их первая интерпретация увиденного была максимально обыденной.

Сходный прием, которым пользуются свидетели необычных событий, — построение повествования по модели «Я делал X [нечто обыденное], когда вдруг случилось Y [нечто необыкновенное]» [Wooffitt 1992: 225]. Этот прием характерен для рассказов о паранормальных явлениях. Например, рассказчица упоминает, что они с подругой смотрели телевизор, когда внезапно из ниоткуда зазвучала мелодия [Ibid.: 138]; как позже «выяснилось», эту мелодию играл дух, живший в квартире. Необычное, сверхъестественное событие противопоставляется будничной обстановке, в которой оно произошло. Эта структура сходна по своему назначению с описанными выше конструкциями: демонстрируя и подчеркивая обыденность обстановки, рассказчик неявным образом дает понять, что не ожидал пережить или увидеть что-либо необычное [Wooffitt 1992: 224].

Такие структуры позволяют четко обозначить различие между «нормальным» (normal) и «странным» (odd) [Jefferson 2004: 155]. С одной стороны, «нормальная» часть «ненормальной» истории позволяет подтвердить, что рассказчик — разумный, психически здоровый и самый что ни на есть обыкновенный человек [Potter 1996: 142]. Рассказывая о том, что они видели, люди могут различными способами демонстрировать, что они «обычные», т. е. что они проводят время обыкновенными способами, интересуются тем же, что и все, думают так, как подумал бы в этих обстоятельствах самый заурядный человек [Sacks 1984: 415]. Свидетели необычных событий рассказывают о своих первых ошибочных мыслях, чтобы показать, что они в первую очередь восприняли происходящее как нечто обыденное. Они также демонстрируют, что занимаются самыми заурядными делами, не ждут ничего невероятного. Это позволяет поддерживать идентичность «обычного человека», даже рассказывая о чем-то необычном. Демонстрация обыденности служит в качестве упомянутой «защитной стратегии» [Wooffitt 2005], которая используется при повествовании о чем-то невероятном. Так создается дистанция между неве-

роятым событием и рассказчиком — нормальным и «обычным» человеком, которому можно верить.

С другой стороны, подобные конструкции дополнительно подчеркивают странность, невероятность и исключительность самого события. В рассказе создается контраст между экстраординарным происшествием и обыденной обстановкой (или обыденной альтернативой, которую предлагает свидетель). На этом фоне неожиданное событие кажется еще более невероятным.

Подобные структуры могут встречаться и в рассказе о сновидениях. Рассмотрим несколько отрывков из опубликованных снов².

Мы с мамой дома о чем-то разговариваем. И ни откуда возьмись появляется большое чёрное человекообразное нечто, что-то между тенью и дымом³.

Это самое начало рассказа, и в первых двух предложениях мы видим противопоставление обычного течения жизни («мы с мамой разговариваем») и привычной обстановки («дома») необычному событию — внезапному вторжению неведомого существа. Характерно, что рассказчица использует типичный для историй об аномальных явлениях прием «неназывания» (not naming) [Woods, Wooffitt 2014; Hayward et al. 2015]. Персонаж характеризуется как «человекообразное нечто», «что-то между тенью и дымом» и не называется прямо. Косвенным образом этот прием подчеркивает контраст между неведомым жутким существом и повседневной реальностью, в которой нет для него подходящего названия.

В следующем примере мы видим сходную структуру:

Я нахожусь у себя дома, вроде бы все как обычно, на улице зима, и я очень жду когда же приедет с работы муж. Всматриваюсь в замерзшее окно, сквозь белую наледь вижу свою собаку, которая ведет себя крайне агрессивно и странно. Лает на меня и скалит зубы, при всем этом на улице был такой снегопад что собака стоит на уровне моего окна и по шею заметена снегом, я подумала почему же пес никуда не двигается с места, а он ест вообще чтонибудь? А ни холодно ли ему? Почему не уходит к себе в теплую будку?⁴

История начинается с описания типичного дня, причем автор прямо подчеркивает, что «все как обычно», отсылая к реальной повседневности. Далее течение обычной жизни нарушается во сне тем, что собака ведет себя странным и необъяснимым образом.

Наконец, на примере следующего фрагмента мы видим воспроизведение в сюжете сновидения структуры «Сначала я подумал X, но затем понял, что Y»:

Просыпаюсь утром в своей постели. Еще в полудреме вдруг замечаю какие то отметины на стене. Сперва мне кажется, что это порванные

² Во всех случаях авторская орфография и пунктуация сохранены.

³ «Дневник сновидений» (<https://vk.com/dreamsbysecret>), 15 мая 2015 г.

⁴ «Мир сновидений» (<https://www.mirsnov.ru>), 7 февраля 2012 г.

обои. Удивляюсь, как это кот на такую высоту забрался и порвал обои. Потом понимаю, что слишком ровные полосы для кошачих когтей. Встаю с постели и отхожу на несколько шагов. Теперь вижу, что это квадратное окошко в стене. Его сделали соседи, но когда? Когда я спала? Забираюсь на постель, чтоб рассмотреть поближе. Окошко закрыто как вентиляционный выход. Рядом вижу термометр. Сперва думаю, что он показывает температуру, но позже понимаю, что ошибаюсь. Термометр принимает круглую форму и теперь располагается на самом окошке. На нем циферблат с нарисованной спиралью. Числа написаны не только по краю циферблата как у обычных часов, но по спирали тянутся к центру. Числа и двух, и трехзначные. Откуда то я знаю, что этот «термометр» показывает сколько каналов может сейчас принимать мой телевизор. Сейчас указано что то около двухсот⁵.

Прежде всего, в этом фрагменте тоже есть контраст между обыденной обстановкой («просыпаюсь в своей постели») и дальнейшими невероятными событиями. Но в данном случае интересна интерпретация происходящего героиней. Как и в рассказах о неожиданных происшествиях в реальности, она предлагает необычным событиям более обыденную альтернативу. Сначала она видит отметины на стене и предполагает, что обои порвал кот. Далее это предположение оказывается неверным, и она понимает, что отметины — это квадратное окошко в стене. Предположение о том, что следы оставил кот, не подтвердилось, но ход рассуждений излагается подробно. Затем в этом же фрагменте присутствует еще один пример рассуждений, соответствующих формуле «Сначала я подумал X, но потом понял, что Y». Героиня сна видит термометр и описывает свое восприятие: «сперва думаю, что он показывает температуру, но позже понимаю, что ошибаюсь»: термометр показывает, сколько каналов может принимать телевизор, и выглядит необычно («циферблат с нарисованной спиралью», «числа по спирали тянутся к центру»).

В этом фрагменте дважды приводится первая мысль рассказчицы по отношению к тому или иному предмету сна, которая оказывается неверной. В обоих случаях первое предположение кажется более обыденным и более реалистичным, чем то, что происходит «на самом деле». Кот, оцарапавший обои, — это более вероятная и «повседневная» интерпретация отметин на стене, чем внезапно появившееся за ночь в стене окошко. Термометр, показывающий температуру, разумеется, более нормален, чем термометр, показывающий, сколько каналов принимает телевизор.

Использование подобных приемов сближает рассказы о сновидениях и повествования о невероятных событиях в действительности. Представляется, что те функции, которые выделяют в исследованиях рассказах о необычайных происшествиях, могут быть отчасти релевантны и для повествования о сновидении. Во-первых, эти функции связаны с тем, что Х. Сакс называет работой над демонстрацией своей «обычности» (being usual) [Sacks 1984: 429]. Рассказ «обычного человека» о неординарном событии кажется более убедительным, поскольку рассказчик изначально не увлекаются ничем мисти-

⁵ «Мир сновидений» (<https://www.mirsnov.ru>), 6 февраля 2020 г.

ческим и не ожидает увидеть что-либо необычное, — однако неожиданно для себя становятся свидетелем чего-то невероятного [Potter, Hepburn 2007: 282].

Кажется вполне возможным, что этот аргумент может быть применен и по отношению к рассказчику сновидения. Как и в рассказах о необычных событиях в реальности, использование таких X-Y структур может подчеркивать нормальность самого рассказчика, который не ждет ничего необычного и предлагает более «нормальную» версию происходящего (как в примере выше, где героиня сна сначала принимает внезапно появившееся в стене окошко за следы кошачьих когтей). Описание обыденных занятий также позволяет подчеркнуть, что герой в тот момент не ждал ничего необычного, поскольку он «обычный человек», который реагирует на невероятные события так же, как отреагировал бы любой обыватель. Это может работать в качестве риторической «защиты», дистанцируя таким образом рассказчика от нарушений логики и нереалистичных событий рассказа.

Контрастные структуры в рассказах о сновидениях

Другой прием описания странных событий отмечается в исследованиях рассказов о поведении психически больных людей. Предполагается, что пациент ведет себя ненормально, нарушая известные и признанные стандарты поведения, и убедительный рассказ о его поведении должен это отражать [Нак 1998: 424]. Один из способов описать поведение так, чтобы оно выглядело явно ненормальным для слушателя или читателя, — подчеркнуть амбивалентность, внутреннюю противоречивость действий человека [Rosenhan 1973: 253]. Д. Смит, анализируя записанный рассказ девушки о своей подруге, которую та считала психически больной, отметила характерные приемы, которые использовались при описании ее поведения. Среди них особую роль играли контрастные структуры (contrast structures), с помощью которых описываемые действия казались противоречивыми и ненормальными [Smith 1978: 39].

Контрастные структуры устроены следующим образом. Первая часть структуры предписывает, какое поведение было бы в данной ситуации подходящим, вторая описывает действие, которое не подпадает под определение, данное в первой части. Таким образом, поведение объявляется неправильным и странным. Например, девушка рассказывает, что ее подруга «ходила на цыпочках по квартире, когда в этом не было никакой нужды» или «когда все шло совсем не так (...) она отрицала это, хотя расстраивалась из-за ерунды» [Smith 1978: 44–45]. В данном случае сами действия (ходить на цыпочках, не переживать из-за неприятностей в одной ситуации, расстраиваться в другой ситуации) не выглядят неправильными или странными, но становятся таковыми за счет создания контраста.

Этот прием отличается от описанных выше противопоставлений обычного и необычного. Контрастные структуры, о которых пишет Смит, позволяют показать ненормальность и странность действий, которые не являются такими сами по себе. При этом их использование подчеркивает, что сам рассказчик, сравнивая действия с «правилами», видит ненормальность происходящего. Тем самым риторически усиливается различие между рассказчиком, который относится к категории нормальных людей, и пациентом, который делает нечто очевидно неправильное [Нак 1998: 432].

Хотя во сне часто происходят вещи, невероятность которых очевидна, иногда рассказчики все же используют контрастные структуры, подчеркивая тем самым странность происходящего. Рассмотрим еще несколько фрагментов из записанных снов.

За мной увязался какой-то мужик лет 30-ти, мол «можно вас проводить?». Я разрешила, потому что заблудилась. (Странно то, что все на английском разговаривали и я понимала и тоже разговаривала, несмотря на то, что всю жизнь учила немецкий)⁶.

Действие сна происходит по-английски. Сам по себе разговор на английском языке не является чем-то странным или неправдоподобным. Но рассказчица использует контрастную структуру, первая часть которой «я всю жизнь учила немецкий» дает понять читателям, что она не должна была бы понимать английскую речь и говорить по-английски, а вторая часть — «я понимала [по-английски] и тоже разговаривала» — противоречит введенному правилу. Соответственно, происходящее ненормально, и отсюда следует авторская ремарка, что это было «странно». Первая часть контрастной структуры относится к реальности за пределами сна («всю жизнь»), и это сопоставление делает происходящее странным.

Я беру друга за руку и вижу, что все ногти у него аккуратно покрыты очень ярким сиреневым лаком. Это смешно, потому что в жизни он — «крутой мачо», байкер, руки у него очень большие и сильные, к таким рукам подходит не маникюр, а топор⁷.

В этом примере мы видим сходный прием. Первая часть контрастной структуры задает, что герой сна — «крутой мачо», его руки «большие и сильные», и автор прямо указывает, что маникюр «не подходит» его рукам. Поэтому маникюр, тем более яркий, выглядит ненормально и даже «смешно».

Я давно уже не студент, но приснилось, что спорю с каким-то преподавателем (а может быть членом какой-то комиссии) по поводу неверных расчетов теплотерь на ... корабле. Я не оправдывался, а именно доказывал, что тот все посчитал неверно. Помню, что приводил данные по каждому элементу: через дверь такие-то потери, через окна (какие окна на корабле?) такие-то, и даже учел теплотери через ШТУРВАЛ. Во как!⁸

В приведенном выше отрывке герой спорит с преподавателем о расчетах теплотерь на корабле. Сам предмет спора, вероятно, представляется рассказчику странным, равно как и отдельные моменты в этом споре, к примеру, расчет теплотерь через окна или штурвал. Однако рассказчик дополнительно

⁶ «Дневник сновидений» (<https://vk.com/dreamsbysecret>), 12 января 2017 г.

⁷ «Сны и сновидения» (<https://www.snovid.ru/sny>), 11 января 2018 г.

⁸ «Сны и сновидения» (<https://www.snovid.ru/sny>), 26 декабря 2018 г.

подчеркивает, что, помимо прочего, ему кажется неправдоподобной ситуация ответа на экзамене или занятии. Сам по себе спор с преподавателем — нормальное, реалистичное явление, но автор подчеркивает странность этого события, указывая, что в жизни он «давно уже не студент».

В рассмотренных примерах контрастные структуры противопоставляют происходящее во сне тому, как оно должно было бы быть в действительности. Отсылка к реальности задает некоторое правило (например, брутальность героя), которое нарушается сюжетом сна. Рассказчики как бы предполагают, что правила, существующие в жизни, должны распространяться на реальность сна. Байкер и мачо мог бы явиться во сне с топором, но не с сиреневым лаком на ногтях. Это делает происходящее нереальным в случае, когда сам по себе эпизод нормален (разговор на английском); в случае, когда описываемый эпизод и так неправдоподобен (расчет потерь тепла через штурвал), он становится еще более невероятным. Акцентируя эти нарушения с помощью контрастных структур, можно сделать более «видимой» для читателя странность происходящего. Сами же рассказчики за счет этого могут подчеркнуть свою нормальность: даже во сне они знают, что события должны развиваться в соответствии с определенными правилами.

Оппозиции «реальность — сон» и «нормальное — странное»

Мы видим, что приемы нормализации, которые используются в рассказах о необычных событиях, могут применяться для описания эпизодов, происходящих по ходу действия сна. В рассказах о реальных событиях эти приемы, с одной стороны, подчеркивают невероятность и странность описываемого события, с другой — представляют рассказчика как нормального и рационального субъекта, который осознает исключительность происходящего. Таким образом создается дистанция между «необычным» содержанием и «обычным» рассказчиком — что, в конечном счете, придает рассказу большую убедительность [Edwards, Potter 1992; Georgaca 2004; Potter 1996; Potter, Hepburn 2007; Wooffitt 2005]. X-Y структуры и контрастные структуры, о которых шла речь в предыдущих разделах, отличаются: и те и другие конструкции позволяют провести дистанцию между «нормальным» рассказчиком и «ненормальным» событием, но контрастные структуры применяются по отношению к действиям, странность которых не столь очевидна, — в таком случае кажется еще более важным акцентировать, что рассказчик понимает «неправильность» происходящего.

Применение этих приемов в рассказах о сновидениях и о необычных событиях, произошедших в реальности (или о «странном» и симптоматичном поведении), во многом сходно. Авторы рассказов о сновидениях также могут применять характерные конструкции нормализации, общая структура которых совпадает со структурой этих приемов в рассказах о реальности. Можно предположить, что наиболее значимые функции релевантны и для рассказа о сновидении: таким образом авторы могут продемонстрировать компетенцию в опознании странного, а также косвенным образом подчеркнуть собственную «нормальность», противопоставив ее происходящему.

Однако использование этих приемов в рассказах о сновидениях имеет одно принципиальное отличие. Свидетель катастрофы или паранормального явления описывает события, происходящие в повседневности и нарушающие нормальный ход вещей. Человек, рассказывающий о поведении, которое он истолковывает как симптом психического расстройства, также описывает действия, противоречащие нормальным ожиданиям. Но человек, который повествует о том, что ему приснилось, описывает реальность сна, которая по определению отличается от действительности. Контраст между нормальным и аномальным создается внутри этой реальности. Таким образом, в описании сновидения присутствуют сразу две оппозиции: различие между реальностью и сном и различие между нормальным и странным. Рассказчик, используя подобные приемы, так или иначе обращается одновременно к обоим различиям.

В рассказе могут использоваться прямые отсылки к действительности, указывающие, что эпизод сна противоречит тому, как это должно было бы быть «в жизни» или «на самом деле». В частности, в некоторых из приведенных фрагментов записей снов «нормальная» часть оппозиции связана с реальностью вне сна. Например, когда рассказчица отмечает, что она находится у себя дома, ждет мужа и все «как обычно», вероятнее всего, она имеет в виду «как обычно в реальности». В этом случае противопоставление «нормальное — странное» совпадает с различием «реальное — происходящее во сне». За счет создания таких оппозиций в повествование о сновидении могут вводиться детали или эпизоды, очень напоминающие реальность, причем реальность обыденную, повседневную, — и эти события противопоставляются «по-настоящему странным» эпизодам. То, что кажется «нормальным» внутри сна, также повторяет закономерности и правила действительности.

Впрочем, стоит сказать, что оппозиции «реальность — сон» и «нормальное — странное» не обязательно должны совпадать. Противопоставление необычного события сна норме с помощью указанных конструкций может выполняться и без прямых указаний, что «в жизни» все иначе (в частности, в одном из примеров, рассмотренных выше, героиня сна принимает внезапно возникшее в стене окошко за следы кота, тогда как в реальности кот не царапал стену). Однако в том случае, когда «нормальная» часть оппозиции отсылает к тому, что было бы привычным и правильным в действительности, можно говорить о дополнительных функциях, которые могут иметь приемы нормализации в рассказах о сновидениях. Сопоставление с реальностью позволяет показать, что рассказчик не только обладает компетенцией в разграничении нормального и странного, но и, повествуя о событиях сновидения, акцентирует их принципиальное отличие от того, как устроен мир за пределами сна.

То, что сон отличается от реальности, кажется довольно очевидным. Но акцентирование этого различия с помощью конструкций, противопоставляющих нормальное и странное, имеет дополнительное значение. В рассказах о сновидениях могут нарушаться все принципы реальности. Сопоставляя нарушения не просто с нормальным ходом вещей, но с «реальным» устройством мира, можно усилить контраст. Описывая необычные происшествия в реальности, люди, используя приемы нормализации, демонстрируют свою

«приверженность норме» [Jefferson 2004: 155]. Сопоставляя происходящие во сне события с действительностью, рассказчик задает дополнительное противопоставление (в том случае, когда оппозиции «реальность — сон» и «нормальное — странное» совпадают) и может продемонстрировать свою приверженность принципам «реальности» даже во сне. Учитывая важность представления рассказчика как разумного и нормального человека и сложность выполнения этой задачи при повествовании о том, что явно нарушает общеизвестные принципы [Coulter 1973; Pollner 1989; Wooffitt 2005], это также вносит вклад в конструирование фигуры рассказчика как рационального субъекта и надежного свидетеля.

Кроме того, отсылки к повседневной реальности за пределами сна могут позволить категоризировать в качестве обычного человека не только героя сна, но и самого автора. Категоризация человека как «обычного», в противоположность тому, кто изначально готов поверить в реальность невероятных, мистических событий, способствует представлению рассказа о необычных происшествиях как более «объективного» [Potter, Hepburn 2007: 282; Stockbridge, Wooffitt 2019: 446]. Рассказчики сновидений в жизни занимаются обыденными вещами (в приведенных фрагментах это «смотреть в окно», «ждать мужа», «разговаривать дома с мамой», «просыпаться в своей постели»). Хотя их будничная реальная жизнь формально не присутствует в рассказе о сновидении, она вводится через эти противопоставления. Соответственно, не только герой сна, но и автор может быть представлен как «обычный человек». В таком случае использование этой структуры будет создавать дистанцию между рассказчиком и описываемыми странными событиями дважды: за счет представления героя как человека, который не ждет ничего необычного, и за счет представления самого автора как «нормального» человека, далекого от всего неординарного.

Заключение

В статье был рассмотрен вопрос, каким образом риторические приемы, которые применяются для нормализации описания необычных событий, могут использоваться в рассказах о сновидениях. Два типа конструкций, типичные для описания невероятных событий и ненормального поведения в действительности, — контрастные структуры и X-Y структуры, — могут подчеркивать странность отдельных эпизодов сновидений и в то же время демонстрировать «нормальность» рассказчика, повествующего о них. Интересно, что «нормальная» часть оппозиции во сне может быть связана с реальностью: она напоминает о повседневной обстановке, а рассказчик может прямо указывать, что «в жизни» все должно было бы быть иначе. Таким образом, в рассказе о сновидении использование подобных структур допускает одновременный контраст обычного и необычного, а также сна и реальности внутри самого сновидения.

Дискурсивная психология предполагает, что описание произошедшего события с большей вероятностью будет принято как соответствующее действительности при корректном использовании соответствующих риторических приемов, хотя это не является единственным и достаточным

условием [Georgaca 2004: 20]. Приемы нормализации играют в этом важную роль, так как они позволяют представить рассказчика в качестве рационального субъекта и благонадежного свидетеля, даже если он повествует о необычных или нереальных вещах. Возможно, применение этих конструкций в рассказах о сновидениях отчасти способствует тому, что любые фантастические детали повествования о сновидении обыкновенно «безусловно принимаются» аудиторией [Hilbert 2010: 47].

References

- Coulter, J. (1973). *Approaches to insanity: A philosophical and sociological study*. London: Martin Robertson.
- Edwards, D., Potter, J. (1992). *Discursive psychology*. London: Sage.
- Georgaca, E. (2004) Factualization and plausibility in delusional discourse. *Philosophy, Psychiatry, & Psychology*, 11(1), 13–23.
- Hak, T. (1998). “There are clear delusions.” The production of a factual account. *Human Studies*, 21(4), 419–436.
- Hayward, R., Wooffitt, R., Woods, C. (2015). The transgressive that: Making the world uncanny. *Discourse Studies*, 17(6), 703–723.
- Hilbert, R. (2010). The anomalous foundations of dream telling: Objective solipsism and the problem of meaning. *Human Studies*, 33(1), 41–64.
- Honig, A. S., Nealis, A. L. (2012). What do young children dream about? *Early Child Development and Care*, 182(6), 771–795.
- Jefferson, G. (2004). “At first I thought”: A normalizing device for extraordinary events. In G. H. Lerner (Ed.). *Conversation analysis: Studies from the first generation*, 131–167. Amsterdam: John Benjamins.
- Malcolm, N. (1959). *Dreaming*. London: Routledge & Paul.
- Mathes, J., Schredl, M. (2014). Analysis of a large sample of diary dreams — how typical are these typical dreams? *Somnologie: Schlafforschung und Schlafmedizin*, 18(2), 107–112.
- Ohashi, Y., Wooffitt, R., Jackson, C., Nixon, Y. (2013). Discourse, culture and extraordinary experiences: Observations from a comparative, qualitative analysis of Japanese and UK English accounts of paranormal phenomena. *Western Journal of Communication*, 77(4), 466–488.
- Palmer, D. (2000). Identifying delusional discourse: Issues of rationality, reality and power. *Sociology of Health and Illness*, 22(5), 661–678.
- Pollner, M. (1975). ‘The very coinage of your brain’: The anatomy of reality disjunctures. *Philosophy of Social Sciences*, 5(3), 411–430.
- Pollner, M. (1987). *Mundane reason: Reality in everyday and sociological discourse*. New York: Cambridge Univ. Press.
- Potter, J. (1996). *Representing reality: Discourse, rhetoric and social construction*. London: Sage.
- Potter, J., Hepburn, A. (2007). Discursive constructionism. In J. A. Holstein, J. F. Gubrium (Eds.). *Handbook of constructionist research*, 275–293. New York; London: The Guilford Press.
- Potter, J., Wetherell, M. (1995). Discourse analysis. In J. S. Smith, R. Harré, L. Van Langenhove (Eds.). *Rethinking methods in psychology*, 80–92. London: Sage.
- Revonsuo, A., Tarkko, K. (2002). Binding in dreams: The bizarreness of dream images and the unity of consciousness. *Journal of Consciousness Studies*, 9(7), 3–24.
- Rosen, M., Sutton, J. (2013). Self-representation and perspectives in dreams. *Philosophy Compass*, 8(11), 1041–1053.

- Rosenhan, D. (1973). On being sane in insane places. *Science*, 179, 250–258.
- Sacks, H. (1984). On doing “being ordinary”. In J. M. Atkinson, J. Heritage (Eds.). *Structures of social action: Studies in conversation analysis*, 413–429. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Shafton, A. (1995). *Dream reader: Contemporary approaches to the understanding of dreams*. Albany: State Univ. of New York Press.
- Smith, D. E. (1978). “K is Mentally Ill”: The anatomy of a factual account. *Sociology*, 12(1), 23–53.
- St-Onge, M., Lortie-Lussier, M., Mercier, P., Grenier, J., De Koninck, J. (2005). Emotions in the diary and REM dreams of young and late adulthood women and their relation to life satisfaction. *Dreaming*, 15(2), 116–128.
- Stockbridge, G., Wooffitt, R. (2019). Coincidence by design. *Qualitative Research*, 19(4), 437–454.
- Sutton, J. (2009). Dreaming. In J. Symons, P. Calvo (Eds.). *The Routledge companion to philosophy of psychology*, 522–542. London: Routledge.
- Windt, J. M. (2015). *Dreaming: A conceptual framework for philosophy of mind and empirical research*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Woods, C., Wooffitt, R. (2014). Telling the moment: Seeing a UFO. *Narrative Inquiry*, 24(2), 239–258.
- Wooffitt, R. (1992). *Telling tales of the unexpected: The organization of factual discourse*. Hemel Hempstead, UK: Harvester Wheatsheaf.
- Wooffitt, R. (2005). *Conversation analysis and discourse analysis: A comparative and critical introduction*. London, UK: Sage.

* * *

Информация об авторе

Светлана Михайловна Бардина

кандидат философских наук
старший научный сотрудник,
Международный центр современной
социологической теории, факультет
социальных наук, Московская высшая
школа социальных и экономических наук
Россия, 125009, Москва, Газетный пер.,
д. 3-5
Тел.: +7 (495) 150-80-91
старший научный сотрудник,
Центр социологических исследований,
Российская академия народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского,
д. 82
Тел.: +7 (495) 434-72-82
✉ neology@bk.ru

Information about the author

Svetlana M. Bardina

Cand. Sci. (Philosophy)
Senior Researcher, International Center
for Contemporary Social Theory,
Faculty of Social Sciences,
Moscow School of Social and Economic
Sciences
Russia, 125009, Moscow, Gazetny Lane, 3-5
Tel.: +7 (495) 150-80-91
Senior Researcher,
Center for Sociological Research,
The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (495) 434-72-82
✉ neology@bk.ru

А. В. Володина

ORCID 0000-0002-8685-321X

✉ sasha.volodina@gmail.com

*Институт философии РАН
(Россия, Москва)*

НАИВНЫЕ КОПИИ ШЕДЕВРОВ ИСКУССТВА: К ПРОБЛЕМЕ ВОСПРИЯТИЯ «НАИВНОГО» ЗНАКА

Аннотация. Объект данного исследования — культурные явления, возникшие в советское время и функционировавшие как элементы массовой культуры: наивные копии с классических произведений искусства. Задавшись вопросом, как устроен художественный эффект подобных копий, мы показываем, что он возникает как игровой эффект «включенного третьего» (по Б. Массуми), реализуется как вариативный избыток и может актуализироваться различными способами, в том числе возвращая банализированным шедеврам их необычность и уникальность. С помощью концептуального аппарата, предложенного Ч. С. Пирсом, анализируется производительная способность «наивного» знака, а с опорой на концепцию двусложности образа — двойственность восприятия такого знака. Благодаря специфической аутентичности наивных копий их художественный эффект как знаковый механизм служит инструментом рефлексии о возможности искусства как зоны общего, а также стимулом к возникновению особого режима воспринимающей субъективности как «события опыта». Представляется, что производство новых, неустойчивых, двойственных режимов видения и ощущения может быть важной культурной задачей наивных копий в их современном бытовании.

Ключевые слова: наивное искусство, народное искусство, восприятие, знак, ощущение, субъект восприятия, аутентичность, включенное третье, событие опыта, Ч. С. Пирс, Б. Массуми

Благодарности. Автор выражает признательность Л. А. Кашук и А. А. Сазонову, коллекционерам и исследователям наивных копий шедевров русского искусства, за предоставленную возможность ознакомиться с уникальным визуальным материалом, который стал объектом данного исследования.

Для цитирования: Володина А. В. Наивные копии шедевров искусства: к проблеме восприятия «наивного» знака // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 141–150. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-141-150.

*Статья поступила в редакцию 15 февраля 2020 г.
Принято к печати 4 апреля 2020 г.*

A. V. Volodina

ORCID 0000-0002-8685-321X

✉ sasha.volodina@gmail.com

*Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)*

NAIVE COPIES OF ARTISTIC MASTERPIECES: ON THE PROBLEM OF PERCEPTION OF A “NAIVE” SIGN

Abstract. This paper examines the cultural phenomenon of naive copies of classical works of art that emerged as a common practice in the early Soviet years and functioned as a specific form of mass culture. One major issue with this kind of art, including naive paintings and folk art rugs, is to uncover how its artistic effect works. We suggest that it arises as the ludic effect of the “included middle” (the term suggested by Brian Massumi). It appears as a variative redundancy and may actualize itself (or not be actualized at all) in different ways, including but not limited to reattributing the perceived qualities of originality and uniqueness to banalized masterpieces. Using the conceptual frame of Charles Sanders Peirce we analyze the dynamic productive ability of a “naive” sign and also suggest an approach to the ambivalence of the perception of a “naive” sign based on the notion of twofoldness of a visual image. The study concludes that due to the specific authenticity of naive copies their artistic effect as a sign dynamic may serve as a case to reflect upon the possibility of art as a space for common forms of experience. It may also be considered as a trigger for the distinctive mode of perceiving subjectivity as an “occasion of experience”. The process of producing new, unstable, ambivalent modes of seeing and perception could be an important cultural function of Soviet naive copies in today’s artworld.

Keywords: naive art, folk art, perception, sign, sensation, perceptive subject, authenticity, included middle, occasion of experience, C. S. Peirce, B. Massumi

Acknowledgements. The author is immensely grateful to Larisa Kashuk and Andrei Sazonov, collectors of and researchers into naive copies of Russian masterpieces and folk art rugs, for the opportunity to become familiar with the unique visual materials which became an object of this study.

To cite this article: Volodina, A. V. (2020). Naive copies of artistic masterpieces: On the problem of perception of a “naive” sign. *Shagi/Steps*, 6(4), 141–150. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-141-150.

*Received February 15, 2020
Accepted April 4, 2020*

Обращаясь к многогранной проблеме восприятия искусства, представляется важным рассматривать не только признанные экспертным сообществом произведения, занявшие свое место в истории и в системе художественных стилей, но и более или менее маргинальные практики, обладающие зыбким статусом. Специфика их бытования и резкая смена характера их восприятия при смене контекстов — продуктивные сюжеты для исследования. Размышление о таких, казалось бы, нетипично гибких форматах восприятия позволит нам разобраться в том, как устроены упомянутые маргинальные и пока еще малоизученные явления и как действует современный воспринимающий субъект или, скорее, субъективность.

В данной работе мы рассмотрим определенные культурные явления, возникшие в советское время и функционировавшие как элементы массовой культуры — наивные копии с классических произведений искусства. Эти картины создавались непрофессиональными художниками-самоучками, смутно знакомыми с живописными технологиями и не обладавшими академическим мастерством, потому формы и образы в этих произведениях причудливо трансформируются, становятся грубее и в то же время решительнее, обрастают комичными деталями, «одомашниваются»: меняются колорит, эмоциональная палитра и атмосфера хорошо знакомого нам оригинального полотна. Насколько возможно судить по сохранившемуся наследию, художники-самоучки делали эти копии с целью продажи или украшения собственного жилища и преимущественно копировали русских художников XIX в. Необходимо оговорить, что эта практика не является оформленным художественным направлением или течением и имеет очевидно гибридную природу. Нам неизвестны никакие свидетельства существования сообществ непрофессиональных художников-копиистов: эта близкая к ремесленной практика складывалась стихийно. Она получила распространение в раннесоветские годы, чему есть несколько причин. Во-первых, малярам после упразднения в начале XX в. цеховой системы пришлось изобретать новые формы заработка, и они занялись оформительской деятельностью, расписывали задники для фотоателье, рисовали вывески и в числе прочего создавали грубоватые, но обаятельные коврики и, позднее, копейные картинки, ориентируясь на массовый вкус [Вакар 2018: 80]. Еще одним, более общим фактором стал рост урбанизации и своеобразная мутация форм народной жизни, а значит, и народной культуры. В связи с этими изменениями актуализируется и переосмыляется культурная оппозиция «свое — чужое»: меняются социокультурные роли и среды, следовательно, по-иному пролегают и границы между ними; уходят в прошлое традиционные фольклорные мотивы, и возникают новые сложные форматы. К этому времени крестьянский фольклор и народное искусство уже достаточно устоялись, чтобы определенные формы получили возможность восприниматься как «классические», — безусловно, это было непосредственно связано с тем, что на рубеже XIX–XX вв. их стали весьма активно собирать и исследовать. Сложилась и закрепились канонические художественные схемы, поэтому новым городским формам культуры было от чего отталкиваться. Фольклор вместе со своими носителями переезжал в город и циркулировал между разными культурными областями — и наоборот, новые идеи, технико-

ремесленные новации, художественные средства и способы декора проникали в крестьянскую среду. Разные сферы народной традиции реагировали на перемены с разной скоростью, и создание расписных ковриков оказалось ремеслом, чутко реагирующим на общественные изменения и готовым быстро расширить свой арсенал художественных приемов.

Копийные картинки и коврики чаще всего писали на старой клеенке, но также использовали фанеру (особенно это типично для Вологодской и Архангельской областей), картон, дешевую ткань, простыни и одеяла. Известны случаи, когда под такие коврики использовалась бязь от износившихся лозунгов. Оставшиеся анонимными авторы продавали свою живопись на колхозных рынках, украшали ею небогатые квартиры и вешали на стены привокзальных ресторанов, чайных, закусочных. Однако просуществовала эта практика не так уж долго, и в оттепельный период она постепенно сходит на нет — отчасти из-за того, что становятся доступны и предпочтительны новые технологии репродуцирования, отчасти из-за возрастающей конкуренции с новыми массовыми культурными практиками, отчасти по экономическим соображениям: к примеру, в Белорусской ССР в эти годы вводится «непомерно большой налог на ремесленные работы», тем самым кустарное копейное производство становится делом совсем не прибыльным [Вакар 2018: 82]. Произведений такого рода сохранилось не так уж много — поскольку низовая культура нечасто попадает в фокус кураторского интереса музеев изобразительного искусства (и в то же время не вполне соответствует специализации этнографических музеев и собраний народного искусства). Реставрация, консервация и хранение наивных копий представляют немалую трудность, поскольку они написаны без соблюдения художественных технологий, и красочный слой, пострадав от заломов, вскоре начинает осыпаться. В наши дни расписные коврики и живописные клеенки остались достоянием истории, а наивное копирование шедевров сохранилось лишь в режиме авторского эксперимента того или иного наивного художника, как часть его живописной стратегии, тем самым утратив свою ориентированность на массовое повторение.

Итак, копейные коврики и картины, балансируя на грани между ремесленным производством и художественным актом, являются частью повседневной обстановки и в то же время сохраняют эксплицитную связь со сферой «высокого искусства», а точнее, с системой общекультурных представлений о прекрасном — поскольку предметом копирования зачастую выступают шедевры отечественного искусства (именно такие произведения интересуют нас в данной статье), однако следует отметить, что в этих копейных произведениях порой также заметно влияние устойчивых фольклорных мотивов (в частности, орнаментальных мотивов народных тканых ковров). Среди классиков наибольшей популярностью, насколько мы сегодня можем судить по небогатым музейным и частным собраниям, пользовались К. П. Брюллов (сюжеты «Итальянский полдень» и «Портрет сестер Шишмаревых»), В. Л. Боровиковский («Портрет сестер А. Г. и В. Г. Гагариных»), В. М. Васнецов («Аленушка» и «Богатыри»), П. Н. Орлов («Октябрьский праздник в Риме»), В. Г. Перов («Охотники на привале»), И. И. Шишкин («Рожь» и созданное совместно с К. А. Савицким произведение «Утро в сосновом лесу»).

Возвращаясь к представлениям о прекрасном, предложим обобщающую характеристику этих практик копирования, связанную со спецификой как их производства, так и их восприятия и социокультурного функционирования. На наш взгляд, эти практики нацелены не на воспроизводство прекрасного, а на воспроизводство знаков прекрасного. Подчеркнув это, заметим, что содержательное наполнение представлений о прекрасном для нас не играет значительной роли: выбор шедевров для копирования в социологическом отношении, безусловно, любопытен, но во многом объясняется фактом широкого репродуцирования соответствующих произведений в средствах массовой информации. Для нас же важен сам акт маркирования объекта как имеющего отношение к прекрасному, т. е. знак как отметка.

Следуя этой концептуальной рамке, подчеркнем ключевые черты рассматриваемого культурного феномена. Неотъемлемым свойством является его массовый характер: это коллективная практика создания и потребления объектов не уникальных, но рыночных, хотя и отнюдь не стандартизированных (в отличие от машинного производства и тиражирования). Также представляется важной гибридность наивных копий, их промежуточное положение между устойчивыми художественными форматами. В этом мы отчасти следуем концепции «третьей культуры» В. Н. Прокофьева, описывающей пограничные формы культурного производства, рождающиеся в городской среде (или в крестьянской и ярмарочной среде, уже трансформированной под воздействием городских веяний). Прокофьев писал о важности «третьей культуры» как «особого слоя, пласта или уровня в системе ново- и новейшего искусства, <...> однажды возникшей, исторически развивавшейся в изменчивых и зыбких, но все же уловимых границах между фольклором и учено-артистическим профессионализмом, постоянно взаимодействовавшей и с тем, и с другим, порой рискуя в этом взаимодействии потерять собственное лицо, но в конечном счете обладающая где-то в глубине достаточно прочным центром самоидентификации» [Прокофьев 1983: 8]. Пожалуй, наиболее изученной составляющей «третьей культуры» являются тексты: еще исследователи XIX в., в числе которых Ф. И. Буслаев, А. Н. Веселовский и другие ученые, обратили внимание на так называемую низовую, массовую литературу, которая была порождена взаимовлиянием фольклора и «высокой литературы». Ее изучали В. Я. Пропп и Ю. М. Лотман; в 1964 г. Пропп писал о городском песенном фольклоре: «это такая область, где литература и фольклор смыкаются» [Пропп 1976: 80]. В нашем рассуждении поставим акцент именно на гибридность «третьей культуры» в значении смешения форм, их смешения относительно своего инварианта, а не на сущностную специфику целостного феномена, поскольку гетерогенная, разомкнутая область «третьей культуры» динамична и не обладает стилевой или социальной целостностью. Наивное копирование близко другим практикам наивного и аутсайдерского искусства (как творчества художников-самоучек, маргинального по отношению к мейнстримному искусству, но сумевшего выработать собственные оригинальные внутренние законы и «живописные эффекты» [Богемская 2017: 347–348]). Все это едва ли можно считать отдельным направлением, жанром или системой явлений; скорее, это зона зыбкости на окраинах «художественного мира» (в терминологии институционального подхода А. Данто [Danto 1964]), которая

может указать нам «от противного» на немаловажные свойства самого «художественного мира» в целом.

По своей культурной функции эти копии близки к наивному искусству. Они имеют ту же парадоксальную природу, что и наив: разумеется, они не конгениальны оригиналам, поскольку выполнены без должного мастерства, с долей ошибки, однако в то же время не являются пародиями или симулякрами в бодрийеровской интерпретации этого понятия. В отличие от симуляции они сохраняют атрибут аутентичности, хотя и другого рода. Постулируя, что аутентичность как свойство художественного знака на что-либо указывает (как минимум на след физического присутствия художника и движения его кисти по полотну), направления этого указания в случае шедевра-оригинала и наивной копии будут отличаться.

Интересно, что собственно художественный эффект таких копий «свернут», т. е. может актуализироваться разными способами. Во-первых, он может сработать как полноправный заменитель оригинала (так, предположительно, и происходило в социокультурную эпоху первоначального бытования наивных копий). Во-вторых, он может явить свою внутреннюю парадоксальность как новаторство (современный сведущий зритель, глядя на эти копии, переживает опыт восприятия нового, подобный которому ему уже крайне трудно пережить, глядя на примелькавшийся подлинник «Богатырей»). В то же время акт восприятия произведения искусства может и не совершиться — «переключатель в режим художественного» не всегда срабатывает: мы можем пройти мимо такой незамысловатой картинки, поскольку ее включенность в «художественный мир» сомнительна, даже если она висит в Третьяковской галерее на выставке «Украшение красивого. Элитарность и китч в современном искусстве», состоявшейся в 2014 г. Наивная копия может восприниматься и экзотизироваться как казус, диковинка, а не как источник художественного опыта. Если же «переключатель» срабатывает, то это подразумевает операцию присвоения: автор, скопировав, присвоил себе шедевр, но его также присвоил себе и зритель, допустив, что возможен иной, непривычный, трансформирующий взгляд на шедевр. Кажется, что в современном «художественном мире» аутентичность может определяться как раз через возможность присвоения: аутентично не только то, что неоспоримо связано с оригиналом, но и то, что может принадлежать зрителю — в противовес казусу и диковинке. Так, аутентичность — это модальность, а не неотъемлемый атрибут (поскольку может актуализироваться разными способами либо не актуализироваться вовсе). Представляется интересным рассмотреть, почему же возможны различные режимы аутентичности и что же приводит в действие этот «переключатель»?

Для этого обратимся к рассмотрению специфики «наивного» знака, взяв в качестве ориентира семиотику Ч. С. Пирса и его триадические классификации знаков. Здесь нам интересна индексальная составляющая знака как «отпечатка», который находится в отношениях реальной смежности со своим предметом [Pierce 1998: 290] (классический пример — дым и огонь, где дым является знаком-индексом, указывающим на то, что где-то поблизости горит пламя). Эта составляющая наивного знака выходит на первый план: художественный эффект знака связан не с изображением содержания реальности (фактического,

смыслового, эмоционального и т. д.) и не с изображением копируемого оригинала. В первую очередь он указывает на уникальность оригинала, т. е. на собственно «искусственность» искусства, на знаки прекрасного (а не на само прекрасное). Обнаруживаемая здесь интенсивная зона воспроизводства знаков (знак указывает на другой знак, и этот ряд можно продолжить) может быть схвачена в терминах другой пирсовской триады: знак (то, что изображено), объект (то, к чему отсылает знак), интерпретанта (эффект знака, который он оказывает на того, кто его воспринимает и постигает, — т. е. некое «представление» или «состояние ума») [Burch 2018]. При этом интерпретанта логичным образом тоже имеет знаковую природу по отношению к тому же объекту и, в свою очередь, определяет собственную интерпретанту, и та также оказывается знаком объекта, уже третьим. Таким образом понятия знаковые отношения обладают бесконечной порождающей силой и взаимно обуславливают друг друга. Представляется, что способность длящегося производства знаковых отношений, подобная выявленной Пирсом, и является моторным стимулом «наивного» художественного эффекта, указывающего нам на производство знаков прекрасного и заставляющего задуматься о том, какие знаки прекрасного мы склонны считать и почему.

Какова же механика художественного эффекта наивной копии? Он возникает как игровой эффект «включенного третьего» (в интерпретации этого понятия философом Б. Массуми). Массуми пишет об игре как шутилкой драке, которая управляется двумя логиками одновременно: в ней имеется как большой элемент серьезности (иначе не было бы захватывающего интереса к игре), так и доля условности, «стилистическая деформация» [Massumi 2014: 6]. Отношения их взаимного влияния создают зону «включенного третьего», где эти логики не сливаются в одну, но и не сохраняют уже между собой жесткой демаркационной линии. Чистое присутствие и стиль в игре (или, продолжим, в искусстве) частично совпадают в конкретной единичности игровой ситуации или события встечи с живописной картиной, но могут быть различны во внутренней динамике события. Эта мерцающая возможность переключаться между серьезностью, аутентичностью присутствия и иронической условностью и есть собственно художественный эффект. Это избыточная вариативность, не имеющая внешнего, отличного от себя основания.

Такого рода художественный эффект может служить еще одним поводом для размышления об интерпретации искусства как «общего места», чего-то само собой разумеющегося. Если наивная копия замечена, маркирована как принадлежащая к «художественному миру» и тем или иным образом соотнесена с областью знаков прекрасного, это означает, что мы допускаем, что «искусственность» искусства (его специфика и ценность) не связана неотрывно с какими-либо формальными и даже контекстуальными характеристиками искусства (ведь копия может крайне мало походить на оригинал, не соответствовать критериям произведения искусства, и мы можем найти ее за пределами пространства культурной индустрии — скажем, на барахолке). Таким образом, получается, что изобразительное искусство не всегда нужно видеть — порой достаточно указания, что это оно (или что речь идет о нем) и что оно присутствует в ощущении. Художественный эффект наивных копий возвращает привычным сюжетам их необычность, возвращает

возможность сопричастности им. То есть наивная копия может выступать как инструмент рефлексии о том, «что в искусстве для меня безусловно», как способ проверки зрителем собственных установок восприятия: какой консенсус об искусстве и его «искусственности» он готов принять? Это безусловный, нередуцируемый остаток «искусственности» может отличаться у разных зрителей, но благодаря наивным копиям очевидно, что для каждого зрителя некая безусловная презумпция специфичности искусства обязательно имеется (даже для тех, кто не признаёт копию как эстетическое событие, поскольку она нарушает его представления об искусстве).

Впрочем, механика эстетического эффекта как «переключателя» — не новаторская идея для теории искусства. Говоря о восприятии изображения, Э. Гомбрих размышляет о способности нашего видения к переключению аспектов, или «видения-как» (*seeing-as*), на примере известного рисунка, на котором можно увидеть то кролика, то утку. Оба этих образа легко распознаются зрителем, но трудно объяснить, какого рода неявная трансформация происходит в восприятии в момент смены одного из них на другой. По мысли Гомбриха, такого рода двусмысленные изображения обращают наше внимание на ту составляющую восприятия, которая сопровождает встречу с любым другим изображением, однако в этом случае проявляется особенно ярко. Восприятие представляет собой череду «пробных проекций, пристрелочных выстрелов, которые трансформируют образ, если попадают в цель» [Gombrich 1960: 198]. Гомбрих, однако, отмечает, что удерживать два образа (кролика и утку) одновременно не представляется возможным; оппонируя ему, Р. Уоллхейм иначе рассматривает «раздвоенность» восприятия и предлагает свою теорию «видения-в» (*seeing-in*), подразумевающую «одновременное внимание к тому, что изображено, и к самой репрезентации, к объекту и к медиуму»; тем самым «внимание смотрящего обращено не только на объект, но и на видимое в нем “что-то еще”» [Небольсин 2017: 118]. Такая двусложность образа, согласно Уоллхейму, и является отличительной особенностью восприятия любого визуального изображения: это два различаемых, но неотделимых друг от друга аспекта опыта восприятия.

Особо подчеркнем и заострим в этом последнем тезисе мотив неснимаемого внутреннего различия. Эта идея важна для нас не только в рассмотрении восприятия изображения, но и в вопросе о восприятии чего-либо как искусства: эта вторая разновидность опыта всегда сохраняет внутреннее различие, разность стимулов, соположенных в одном ощущении. Ощущение встречи с наивной копией совмещает в себе восприятие изображения, маркированного и распознанного как искусство, и в то же время восприятие моментов несовпадения с критериями распознанного регистра искусства. Возможно, вспомнив Гомбриха, мы могли бы говорить здесь об определенной «пристрелке» и достраивании: имея установку на восприятие мирового шедевра, пусть и выполненного далеко не мастерски, мы бы, соглашаясь с этим допущением, мысленно достраивали изображение до нормативного, игнорируя отличия, — не исключено, что это и происходило со случайными зрителями этих картин и ковриков, выполнявших вполне определенную функцию украшения невзрачных стен. Однако, попадая сегодня в совершенно иной контекст — будь то весьма строгий метаязык музейного зала или,

наоборот, интернет-публикации, где можно соположить совершенно разные объекты из разных сред и контекстов, — такое произведение остраняется и приобретает в восприятии собственные вещность и уникальность, являя внутреннюю структурную убедительность.

Кажется, что, говоря о таком восприятии, вряд ли продуктивно рассматривать зрителя как, во-первых, активную и самостоятельную, а во-вторых, целостную и фиксированную воспринимающую инстанцию. При таком «восприятии-переключении» с субъектом видения тоже происходят трансформации. При встрече с конкретным актом или объектом искусства позиция воспринимающего выстраивается каждый раз заново: пытаюсь атрибутировать, классифицировать, интерпретировать или просто понять (как неискушенный зритель), мы вынуждены занять определенную дистанцию по отношению к своим ожиданиям и установкам. Субъективность, возникающую в каждом конкретном событии ощущения, можно, вероятно, описать в терминах А. Н. Уайтхеда как «событие опыта», обладающее несомненным статусом реального, «сложное и независимое», синтезирующее объективное (то, что ощущается) и субъективное (тот, кто ощущает) [Whitehead 1978: 18]. «Событие» определяется своей возможностью ощущать и быть ощущаемым, но отнюдь не совпадает с субъектом в традиционном понимании и с субъект-объектной схемой восприятия. И представляется, что производство новых, неустойчивых, двойственных режимов видения и «событий»-ощущений может быть важной культурной задачей наивных копий в их современном бытовании.

Литература

- Богемская 2017 — *Богемская К. Г.* Искусство вне норм. М.: БуксМАрт, 2017.
- Вакар 2018 — *Вакар Л. В.* Расписные ковры Беларуси: между малярным ремеслом и массовой культурой // Наивное искусство и китч: Основные проблемы и особенности восприятия: Сб. ст. / Отв. ред. Н. А. Мусянкова. СПб.: Алетей, 2018. С. 80–92.
- Небольсин 2017 — *Небольсин Д. И.* Пространство, содержание и поверхность визуального изображения: теория двусложности Р. Уоллхейма // Философский журнал. Т. 10. № 2. 2017. С. 114–129.
- Прокофьев 1983 — *Прокофьев В. Н.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: Сб. ст. / Ред. В. Н. Прокофьев. М.: Наука, 1983. С. 6–28.
- Пропп 1976 — *Пропп В. Я.* Жанровый состав русского фольклора // Пропп В. Я. Фольклор и действительность: Избр. ст. М.: Наука, 1976. С. 46–82.
- Burch 2018 — *Burch R.* Charles Sanders Peirce // The Stanford encyclopedia of philosophy / Ed. by E. N. Zalta. 2018. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/peirce>.
- Danto 1964 — *Danto A.* The artworld // The Journal of Philosophy. Vol. 61. No. 19. 1964. P. 571–584.
- Gombrich 1960 — *Gombrich E. H.* Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation. London: Phaidon, 1960.
- Massumi 2014 — *Massumi B.* What animals teach us about politics. Durham; London: Duke Univ. Press, 2014.
- Pierce 1998 — *Peirce C. S.* Nomenclature and divisions of triadic relations, as far as they are determined // Essential Peirce. Vol. 2 / Ed. by Pierce Edition Project. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1998. P. 289–299.

Whitehead 1978 — *Whitehead A. N. Process and reality: An essay in cosmology*. New York: Free Press, 1978.

References

- Bogemskaya, K. G. (2017). *Iskusstvo vne norm* [Art outside the norms]. Moscow: BuksMArt. (In Russian).
- Burch, R. (2018). Charles Sanders Peirce. In E. N. Zalta (Ed.). *The Stanford encyclopedia of philosophy*. <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/peirce>.
- Danto, A. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571–584.
- Gombrich, E. H. (1960). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon.
- Massumi, B. (2014). *What animals teach us about politics*. Durham: Duke Univ. Press.
- Nebol'sin, D. I. (2017). Prostranstvo, sodержanie i poverkhnost' vizual'nogo izobrazheniia: teoriia dvuslozhnosti R. Uollkheima [Pictorial space, content and surface: Wollheim's theory of twofoldness]. *Filosofskii zhurnal* [The Philosophy Journal], 10(2), 114–129. (In Russian).
- Pierce, C. S. (1998). Nomenclature and divisions of triadic relations, as far as they are determined. In Pierce Edition Project (Eds.). *Essential Peirce* (Vol. 2), 289–299. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Prokof'ev, V. N. (1983). O trekh urovniakh khudozhestvennoi kul'tury Novogo i Noveishego vremeni (k probleme primitiva v izobrazitel'nykh iskusstvakh) [On three levels of artistic culture of the Modern period (Towards the problem of the primitive in visual arts)]. In V. N. Prokof'ev (Ed.). *Primitiv i ego mesto v khudozhestvennoi kul'ture Novogo i Noveishego vremeni* [The primitive and its place in artistic culture of the Modern period], 6–28. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Propp, V. Ia. (1976). Zhanrovyi sostav russkogo fol'klora [The variety of genres in Russian folklore]. In V. Ia. Propp. *Fol'klor i deistvitel'nost': Izbrannye stat'i* [Folklore and reality: Selected articles], 46–82. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Vakar, L. V. (2018). Raspisnye kovry Belarusi: mezhdru maliarnym remeslom i massovoi kul'turoi [Painted rugs of Belarus: Between house-painting craft and mass culture]. In N. A. Musiankova (Ed.). *Naivnoe iskusstvo i kitch: Osnovnye problemy i osobennosti vospriiatiia* [Naive art and kitsch. Main aspects and the specificity of perception], 80–92. St. Petersburg: Aleteiia. (In Russian).
- Whitehead, A. N. (1978). *Process and reality: An essay in cosmology*. New York: Free Press.

* * *

Информация об авторе

Александра Владимировна Володина
кандидат философских наук
младший научный сотрудник,
сектор эстетики, Институт философии
РАН
Россия, 109240, Москва, ул. Гончарная,
д. 12, стр. 1
Тел.: +7 (495) 697-58-55
✉ sasha.volodina@gmail.com

Information about the author

Alexandra V. Volodina
Cand. Sci. (Philosophy)
Junior Researcher, Department of Aesthetics,
Institute of Philosophy, Russian Academy
of Sciences
Russia, 109240, Moscow, Goncharnaya Str.,
12/1
Tel.: +7 (495) 697-58-55
✉ sasha.volodina@gmail.com

А. В. Тарасова

ORCID: 0000-0003-1248-9336

✉ aleks.tarasova@gmail.com*Российский государственный гуманитарный университет
(Россия, Москва)*

РОКОВОЙ ГРУЗОВИК КАК ОРУДИЕ СУДЬБЫ: О НЕКОТОРЫХ ХАРАКТЕРНЫХ ЧЕРТАХ ПОСТРОЕНИЯ СЮЖЕТА ЮЖНОКОРЕЙСКОГО ТЕЛЕСЕРИАЛА

Аннотация. Статья посвящена особенностям структуры повествования в южнокорейских телесериалах (кей-драмах, или до-драмах), конкретно — функциям типовых сцен, регулярно воспроизводящихся в кей-драмах самых разных жанров. Формульность кей-драм разбирается на примере сцен с участием грузовика, наезд которого может стать причиной смерти кого-то из персонажей. Исследование ряда сцен такого содержания позволяет выявить как «типичный» вариант, так и случаи отклонения от него. Рассмотренный материал дает основания сделать вывод, что повторяющееся воспроизведение сюжета свидетельствует не о недостатке профессионализма сценаристов, но представляет собой инструмент вовлечения аудитории в процесс коммуникации с повествованием. А поскольку тема помещена в контекст фанатской культуры XXI в. — именно поклонники кей-драм присвоили грузовику название *the Truck of Doom* (Роковой Грузовик) — статья затрагивает и более общие аспекты взаимодействия производителей культурной продукции и ее поклонников.

Ключевые слова: телесериал, Республика Корея, кей-драма, структура повествования, фан-сообщества, глобальная аудитория, клише, формульность, реконтекстуализация

Для цитирования: Тарасова А. В. Роковой Грузовик как орудие судьбы: о некоторых характерных чертах построения сюжета южнокорейского телесериала // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 151–169. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-151-169.

Статья поступила в редакцию 15 февраля 2020 г.

Принято к печати 4 августа 2020 г.

A. V. Tarasova

ORCID: 0000-0003-1248-9336

✉ aleks.tarasova@gmail.com

Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)

THE TRUCK OF DOOM AS AN INSTRUMENT OF FATE: CHARACTERISTIC FEATURES OF PLOT CONSTRUCTION IN SOUTH KOREAN TV SERIES

Abstract. This article explores the features of narrative structure in South Korean television series (K-dramas or doramas); more precisely, the functions of the typical scenes that are reproduced across various genres of K-drama. Characteristic features of K-dramas are explored through the uses of a typical plot device: a truck collision that brings about the death of one of the characters. Study of a number of such scenes lets us identify both the “standard” version and the variations upon it, including a parody. Analysis discloses that, far from being merely the result of unprofessional scriptwriting, the frequent reproduction of such typical scenes is a tool for engaging the audience in a process of communication with the narrative. A brief description of the features of the narrative in works of ancient Korean literature and folk theater, which precedes the analysis, makes it possible to trace the connection between the modern television series and national cultural traditions. Also, since the topic is placed in the context of 21st century fan culture (it was the K-drama fans themselves who gave the truck its name, the Truck of Doom, or the White Truck of Doom since it is most often white), the article considers more general aspects of the interaction between the creators of cultural products and the fans of their work.

Keywords: TV series, Republic of Korea, K-drama, narrative structure, fan communities, global audience, clichés, formula fiction, re-contextualization

To cite this article: Tarasova, A. V. (2020). The Truck of Doom as an instrument of fate: Characteristic features of plot construction in South Korean TV series. *Shagi / Steps*, 6(4), 151–169. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-151-169.

Received February 15, 2020

Accepted August 4, 2020

Пересказ одной из начальных серий южнокорейского телесериала «Темный»¹, размещенный 19 октября 2017 г. на популярном англоязычном интернет-ресурсе Dramabeans.com, начинается с описания сцены на вечерней дороге. В легковом автомобиле едут счастливые молодожены, но на заднем сидении их машины безмолвно восседает еще один пассажир, бледный и облаченный в черное — незримый для них, но видимый для зрителей. Это Мрачный Жнец² — собиратель душ, хорошо знакомый аудитории персонаж телеповествований в жанре фэнтези, поэтому у автора пересказа нет необходимости в дополнительных объяснениях. Пересказ продолжается: Жнец сидит, «терпеливо ожидая, когда водитель грузовика задремлет за рулем и выедет на встречную полосу. Новобраный вынужден увернуться от Рокового Грузовика, в результате автомобиль переворачивается»³. Слова «Роковой Грузовик» (the Truck of Doom), выделенные заглавными буквами, также не снабжаются никакими пояснениями; далее описываются последствия аварии (фатальной для молодой пары) и неосторожное поведение Мрачного Жнеца — он нарушает один из связанных с его «профессией» запретов, посмотрев в глаза умирающему влюбленному человеку. Грузовик же автора пересказа как будто более не интересует — не упоминается даже о том, что тот немедленно уезжает с места аварии. Грузовик, таким образом, как будто не рассматривается в качестве транспортного средства, водитель которого стал виновником аварии и преступно скрылся с места происшествия, но ставится в один ряд с Мрачным Жнецом — и контекст предполагает, что искушенному в просмотре сериалов такого типа зрителю Роковой Грузовик столь же хорошо известен.

Если ввести комбинацию слов *the Truck of Doom* в поиск на YouTube.com, обнаружится, что на этом ресурсе хранится немало видеоматериалов, посвященных Роковому Грузовику, т. е. мы имеем дело с устоявшимся обозначением. Среди любительских роликов выделяется добавленный в январе 2016 г., так и озаглавленный — «The Truck of Doom»⁴ и включающий фрагменты из 12 сериалов раз-

¹ Или «Черный», или «Блэк», так как оригинальное название представляет собой англицизм. Сериал транслировался на телеканале OCN в 2017 г.

² *Мрачный Жнец* — буквальная передача англ. *Grim Reaper*; в профессиональных и любительских переводах этого представителя потусторонних сил иногда называют Хранителем, Ангелом Смерти или даже просто Смертью. Речь идет о 저승 사자 (*чосын саджа*, переводится примерно как «посланец того света») — собирателе и провожатом душ умерших людей. В массовой культуре современной Кореи этот персонаж достаточно популярен, причем в сериалах Жнецы могут являться и в условно «исторической» обстановке (как в сериале телеканала MBC «Аран и магистрат», 2012), и в антураже современного города: кроме «Темного», можно назвать также «Токкэби» (телеканал tvN, 2016–2017), кинодилогию «С богами: два мира» (2017) и «С богами: последние 49 дней» (2018), сериал 2020 г. «Мистический бар на колесах» (телеканал JTBC). Мрачные Жнецы могут упоминаться и в контексте, далеком от фэнтези, — так, в кинофильме «Пылающий» (2018) мать главного героя сравнивает с ними преследующих ее коллекторов. В целом можно сказать, что одетый в более-менее «нормальный» человеческий костюм и усевшийся в автомобиль *чосын саджа* не должен вызывать у зрителя никакого удивления.

³ «A bride and groom drive along a road, happy in their newly married life. But in the back seat sits a Grim Reaper, patiently waiting for the moment a truck driver dozes off at the wheel and drifts into the oncoming lane. The groom is forced to swerve around the Truck of Doom, causing the car to roll» [Black 2017].

⁴ В подписи под роликом присутствует и версия на корейском — 죽음의 트럭 (*чугыми тырок*, букв. «грузовик смерти»).

ных лет, в которых грузовик либо врежется в легковой автомобиль, либо сбивает пешехода, либо иным образом становится причиной катастрофы — иногда с человеческими жертвами, иногда нет⁵. Почти пятиминутный ролик позволяет убедиться, что между этими сценами немало сходства, но текст субтитров сформулирован таким образом, чтобы задействовать уже имеющийся у зрителя опыт; для тех же, кто впервые пытается познакомиться с Роковым Грузовиком, субтитры предположительно будут не слишком информативны. Однако добавивший этот ролик пользователь снабдил его достаточно пространственным пояснением, сообщив, в частности, что когда южнокорейские сценаристы испытывают недостаток свежих идей или времени, они обычно организуют своим персонажам несчастный случай. «Причина этих несчастных случаев? В основном это наши величайшие враги — безмянные белые роковые грузовики. О да, эта клишированная сцена встречается так часто, что у нее есть неофициальное название»⁶.

* * *

Глобальная аудитория южнокорейских телесериалов, называемых также *кей-драмами* (*k-dramas*) среди англоязычных поклонников и *дорамами*⁷ среди русскоязычных, весьма обширна. «Иногда не проходит и нескольких часов после трансляции серий в Азии, как исходные видеофайлы (без субтитров) в высоком качестве уже выложены на форумах и в пиринговых сетях, а оттуда их скачивают фанатские команды, занимающиеся любительским субтитрированием» [Li 2015]. Поклонники азиатских сериалов создали целую сеть тематических интернет-ресурсов, и упомянутый выше Dramabeans.com — лишь один из многих, позволяющих увидеть и обсудить очередную серию, а если нет возможности посмотреть — узнать ее содержание благодаря оперативно появляющимся пересказам-*рекапам*.

Чаще всего кей-драма представляет собой законченное повествование, укладываемое в 16–20 серий, хотя в последние годы наметилась тенденция к появлению вторых сезонов и даже к запуску сериалов, изначально ориентированных на многосезонность. Аудитория кей-драм — это прежде всего аудитория корейская, но телепродукция Республики Корея все чаще привлекает к себе внимание ресурсов, подобных платформе Netflix, на которых появляется уже с переводами на другие языки. Более того, Netflix может выступать и в качестве созаказчика сериала, и в этом случае речь уже не идет о продукте, рассчитанном исключительно на внутреннюю аудиторию одной страны.

Среди факторов, привлекающих к кей-драмам зрителей, далеких от корейского языка и культуры, — разумеется, и интерес к актерам, знакомым по полнометражным южнокорейским картинам, и желание разнообразить свое сериальное «меню» с помощью чего-то, одновременно и отличающегося от привычного «западного» формата, и доступного для восприятия. Но значение

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=OgGhZDXkfUU>.

⁶ «When writers for Korean dramas run out of ideas or when they're too close to a deadline to have time to come up with one, they tend to pull the "accident" card. The cause of these accidents? Mostly our greatest enemies; the anonymous, white trucks of doom. Yeah, this cliché scene happens so often that it has an unofficial name» [saranghaepperu 2016].

⁷ 드라마 — англицизм, производное от слова *drama*, произносится ближе к [дырама] с очень кратким звуком [ы]. *Дорама* — скорее калька с японской версии этого же английского слова.

имеют и в целом весьма высокий уровень сериальной продукции Южной Кореи, и определенная сентиментальность, свойственная сериалам этого типа, и возможность поучаствовать в коммуникации вокруг кей-драм, включившись в одно из многочисленных фан-сообществ.

Кей-драмы, действие которых относится к современности, предлагают своему глобальному зрителю немало общего с популярными американскими или британскими сериалами. Жанры примерно те же: полицейский сериал, психологический триллер, городское фэнтези, романтическая комедия, мелодрама. Схожие места действия: улицы большого города, магазины, кафе и закусочные (включая Subway, часто размещающий в корейских сериалах скрытую рекламу), обязательный уголок, где влюбленные и молодые люди вешают замочки, полицейский участок и пустующие промышленные здания, столь удобные для маньяков. И персонажи, род занятий которых в большинстве случаев ничего экзотического собой не представляет: адвокаты, офисные клерки, актеры, студенты, врачи... Но есть в кей-драмах и существенные отличия, причем касающиеся не только языка⁸ или внешнего вида персонажей и не только поведенческих практик, которые можно увидеть в таком сериале. Это касается и того, как сюжет строится и как развертывается.

В ходе обсуждений сериалов среди иноязычных поклонников то и дело можно встретить сетования на обилие «клише» — стандартных сюжетных поворотов, стандартных реакций персонажей, стандартных мизансцен, жестов и реплик. Причем встречаются они в сериалах самой разной сюжетной направленности и разного качественного уровня. Следует сразу оговорить, что так называемые клише в данном случае будут рассматриваться не как свидетельство несовершенства кей-драм, а как их характерный признак, как неотъемлемая часть их структуры. Здесь логично упомянуть как формульную теорию Дж. Кавелти (поскольку кей-драмы чрезвычайно склонны к формульности), так и его же рассуждения о динамичности формул и присущей им способности возникать практически на любом литературном материале. Кавелти остроумно сравнивает создание литературного произведения с приготовлением еды: есть идея конкретного блюда, и есть набор основных ингредиентов; как правило, внутри определенных временного периода и культуры существует общая договоренность на этот счет, но между ингредиентами, как и между ингредиентами и блюдом, существует сложная система взаимоотношений, они не закрыты для экспериментов и подвижны [Cawelti 2004: 132].

Роковой Грузовик — действительно, один из ярких примеров такого комплекса устойчиво-подвижных компонентов сериального повествования в сочетании со стандартизированной манерой демонстрации; это комплекс, который вполне может претендовать на статус мини-формулы. Задача настоящей статьи — продемонстрировать, как эта формула функционирует в пространстве кей-драмы, во многом сохраняющей связи с традиционной корейской культурой. Но кроме этого, мы сделаем попытку на примере Рокового Грузовика рассмотреть, как могут работать механизмы взаимодействия производителей культурного продукта с сообществами ее поклонников.

⁸ Англоязычные зрители смотрят кей-драмы в основном с субтитрами; среди русскоязычных популярно и любительское озвучивание.

* * *

Роковой Грузовик как основной объект изучения обрекает настоящую статью на своего рода «гибридность», поскольку нам приходится иметь в виду и современную популярную культуру Республики Корея, и ее восприятие глобальным фандомом. Поэтому мы обязаны обратиться к культурному контексту, в котором сложился и развивается формат кей-драмы. Феномен «корейской волны»⁹, или «халлю», включающий в себя и востребованность корейских сериалов в самых разных странах, давно уже привлекает к себе внимание исследователей со всего мира, в том числе, конечно же, из самой Кореи. Но в публикациях корейских исследователей последних лет можно выделить вновь и вновь воспроизводящийся мотив — более или менее очевидную неудовлетворенность тем, что корейская культура и корейское общество в целом изучаются с оглядкой на модели «западного» происхождения, что приводит к упрощениям и искажениям [Kim 2015: 157; Jin, Yoon 2017: 2245]. Этим моделям противопоставляется, к примеру, концепция «сжатой», или «спрессованной» модерности (compressed modernity) [Chang 2016: 33]. Применительно к Республике Корея этот термин позволяет описать состояние общества, которое в течение короткого исторического периода столкнулось с огромным количеством масштабных перемен на самых разных уровнях своего существования — от политического устройства и развития технологий до повседневного быта. Общество оказалось в состоянии приспособиться к переменам либо привести результаты перемен в соответствие со своим мировоззрением и к настоящему времени накопило опыт одновременной включенности в общемировую повестку и сохранения в живом состоянии своих традиций [Paik 2018: 130; Choi 2015: 39]. Кей-драмы также предлагается исследовать в тесной связи с характерными чертами национальной культуры: в телесериалах и выступлениях певцов-*айдолов* проявляются те же особенности корейской эмоциональности, корейского этикета, корейского коллективизма и корейских способов вербальной и невербальной коммуникации, что и в произведениях прошлых веков [Kim, Vaе 2017].

Культурное наследие Кореи слишком обширно и разнообразно, чтобы возможно было дать ему исчерпывающую характеристику в рамках одной статьи. Тем не менее отметим две характерные черты, которые, по мнению исследователей, отличают произведения, заключающие в себе некий нарратив.

Во-первых, это гибкость, с которой воспринимались и перерабатывались, укореняясь в национальную почву, культурные веяния извне: в Средние века — из Китая, в XX–XXI вв. — с Запада. Причем речь идет именно не о копировании чужих образцов, а о сложном их комбинировании и трансформации в нечто новое. В качестве примера такого комбинирования можно привести эпизод 1919 г., в котором фигурируют и театр, и первые опыты в области кинематографа, и, что слегка перекликается с основной темой этой статьи, — автомобиль. В ходе экспериментальной постановки «Театра новой драмы» задник сцены использовался как экран, так что актеры играли на фоне динамичных черно-белых декораций. «В финале герой убежал за кулисы, и через секунду он появлялся на экране. <...> Актер на экране несколько секунд смотрел в зал, а потом резко поворачивался спиной, в глубине кадра садился в автомобиль и уезжал вдаль»

⁹ Зафиксированное примерно с середины 1990-х годов мощное влияние южнокорейской развлекательной продукции на глобальную аудиторию.

[Хван 2007: 50]. Преувеличивать значение этих заключительных кадров, наверное, все же не стоит, но эпизод в целом представляет собой красноречивый пример той непринужденности, с которой представление сочетало совершенно, казалось бы, разнородные элементы. Термин «гибридность», который сейчас используется для описания одной из характерных черт южнокорейского телесериала, вполне применим и к этому случаю¹⁰.

Во-вторых, уже не экспериментальный, а традиционный корейский театр служит ярким примером другой особенности построения нарратива. Это ограниченное число типичных персонажей (сопоставимых с «масками» европейского площадного театра) в сочетании с жестко заданным набором приемов, кодов, посредством которых зрителю сообщают об эмоциональном состоянии персонажа. «Только поверхностному взгляду традиционное корейское искусство исполнителей пхансори и тальчума¹¹ может показаться сугубо формальным. На самом деле оно глубоко содержательно, ибо “узоры эмоций” разрисовываются артистом на основе глубинных эмоциональных переживаний (...) без каких-либо дополнительных разъяснений, понятных каждому корейцу и вызывающих в зрителях ответные переживания» [Квон 2016: 113]. Кроме того, для корейских театральных сценариев традиционных жанров было типично многократное повторение разного типа элементов — сюжетных коллизий, мизансцен, песен, движений и реплик [Lee 1997: 36]. И чтобы не воспринимать эти повторы как недостаток представления, а не как органичную составляющую самого сюжета, аудитория также должна была обладать специальными навыками.

И хотя ставить знак равенства между корейским театральным представлением средневекового образца и современным телесериалом нельзя, все же невозможно и игнорировать влияние национальных драматургических и исполнительских традиций на театр, кинематограф и телевидение дня сегодняшнего. Тем более что повышенное внимание корейского общества к своей национальной идентичности после обретения независимости в 1945 г. обусловило востребованность народного театра уже в новом контексте. Так, один из исследователей корейского пхансори указывает не только на резкий рост интереса к этому жанру во второй половине 1940-х годов, но и на способность исполнителей разнообразить содержание текстов, откликаясь на злободневные запросы: выделяются даже пхансори социополитической направленности [Um 2008: 27, 29]. А на рубеже 1970–1980-х годов представления в традиционном духе даже превращались в форму политического протеста [Lee 1997: 30]. Так что говорить о полном и окончательном перемещении корейских традиционных исполнительских жанров в категорию театрализованных реконструкций тоже не приходится.

Подобная же система прозрачных для аудитории символов отмечается и для старинной корейской литературы: «традицией был выделен определенный набор имен, эпизодов, устойчивых выражений, которые в поэтическом языке играли роль символов — знаков определенных ситуаций, человеческих характеров и поступков» [Троцевич 1990: 15]; «...любопытно, что прямое зна-

¹⁰ О «гибридности» кей-драм, в частности, позволяющей легко сочетать «западное» с «восточным», см.: [Jung, Paik 2012: 201].

¹¹ Пхансори, или пхансори, — музыкально-повествовательный жанр, сочетающий пение, речитатив и жестикуляцию. Тальчум, или тхальчум, — общее обозначение традиционных танцевальных представлений в масках.

чение символа часто не имеет явной связи с тем, что он обозначает <...> однако если средневековые авторы ставили между ними знак равенства, а читатели понимали это — значит, для них обозначаемое и знак были действительно едины» [Троцевич 1971: 124]. Разумеется, в случае со средневековыми повестями речь шла об обыгрывании образов и словесных конструкций, пришедших из китайской словесности и мифологии, т. е. для верного прочтения требовался читатель с определенным уровнем образования, погруженный в китайскую литературную традицию. Но все же взаимодействие с текстом, подобно взаимодействию с традиционным театральным представлением, требовало обязательного знакомства аудитории с некоей системой символов, требовала навыков своего рода постоянной «расшифровки» происходящего. Неподготовленного же зрителя или читателя такого рода произведение могло повергнуть в недоумение, вызвать у него раздражение или быть воспринято как нечто экзотическое, привлекательное именно своей «странностью». Это примерно тот же спектр эмоций, который хорошо различим в интернет-дискуссиях англо- и русскоязычных поклонников кей-драм.

Таким образом, корейскую телевизионную драму вполне возможно рассматривать в том числе и как продукт взаимодействия элементов традиционного театра (трансформировавшихся, в частности, в постоянные «флэшбеки» — многократное повторение в течение серии фрагментов предыдущих и даже текущей серии) и корейской повествовательной традиции с системой глобальных телевизионных жанров и присущей им формульности. Кей-драма постоянно коммуницирует со своей аудиторией, с помощью понятной обеим сторонам системы сигналов поясняя, что именно в данный момент происходит. Поэтому формульность южнокорейского сериала — это формульность особенно концентрированная и обладающая яркой национальной спецификой.

* * *

В сюжете южнокорейского сериала весьма важную роль играет судьба — даже если ее влияние не обозначено вербально, она дает о себе знать с помощью сигналов. Их может быть больше или меньше, но найти кей-драму, в которой узнаваемых знаков судьбы нет, — задача практически нерешаемая. Подобные знаки в виде определенных мизансцен, ситуаций, жестов, сюжетных ходов помогают зрителю ориентироваться в повествовании¹² и выстраивать свои ожидания, а создателям кей-драм позволяют как экономить экранное время, так и вовлекать аудиторию в игру, то добросовестно оправдывая формируемые ожидания, то опровергая их. В каждом случае есть условные рамки, в которых возможно истолкование знака судьбы, но они достаточно широки и подвижны.

¹² Автор материала, выложенного в сообществе «Ехидные дорамщицы» (называя повторяющиеся устойчивые элементы повествования «канонами») пишет: «...я тут стала смотреть японские дорамы и поняла, что периодически не понимаю — а как герои друг к другу относятся, а что они на самом деле имели в виду, а куда вообще катится мир. Полное ощущение слепого котенка: тыкаюсь носом и не вижу, куда. Почему? Потому что нет привычных мне канонов! Так ОН полюбил ЕЕ или мне почудилось? Вот если бы с зонтиком выскочил ей наперерез или выдернул из-под колес грузовика — тут бы я понимала... а так — не понимаю! <...> Короче, я обнаружила себя не только в сильных непонятках, — я наконец поняла, для чего нужны каноны. Они объясняют нам — что происходит на самом деле» [Хасецкая 2019].

Роковой Грузовик — наверное, самый яркий знак судьбы, ее мощное орудие. Характерный для него белый цвет отсылает одновременно и к повседневности (грузовые автомобили действительно часто бывают белыми), и к традиционному для восточноазиатского региона восприятию белого как цвета траурного, цвета смерти. Разумеется, символика белого цвета имеет в Корее гораздо более сложную историю. Белый — одно из наиболее ранних и частотных обозначений цвета, появляющихся в корейских текстах [Троцевич 1978], это также цвет, указывающий на чистоту и благородство помыслов и наиболее близкий к существующей в конфуцианском учении (а также в даосизме) идее «не-цвета», т. е. неокрашенности, природности [Seo 2015: 123]. Но в случае с белым Роковым Грузовиком из кей-драм связь со смертью и трауром представляется наиболее вероятной. Ведь главное его назначение — самым brutальным образом устранять из повествования персонажей, в которых более нет надобности, и/или приводить оставшихся в живых героев в нужное для дальнейшего развития сюжета состояние.

Так, в мистическом триллере «Гость» (телеканал OCN, 2018): пожилой священник-экзорцист отец Хан, измученный очередным изгнанием духа, делится со своим молодым помощником Матео¹³ сомнениями относительно природы их сегодняшнего противника. Разговор происходит поздним вечером, оба персонажа идут пешком рядом с оживленной трассой, и внезапно отец Хан начинает бормотать нечто странное, а затем шагает на дорогу, где его тут же сбивает белого цвета грузовик. Сбивает и уносится прочь, оставляя позади лежащее на дороге тело и потрясенного очевидца Матео. Отыгравший свое отец Хан из повествования исчезает; Матео в дальнейшем предстоит бороться с могущественным злым духом без опоры на наставника, его сотрудничество с двумя другими главными героями — необученным шаманом Юн Хва Пёном и полицейской Кан Гир Ён — будет осложнено в том числе и только что пережитым им шоком. Эта сцена сообщает также о могуществе зла, которому герои должны противостоять, так как оно, по всей видимости, помutilo сознание отца Хана, заставив его выйти наперерез грузовику.

Романтическая комедия «Я не робот», показанная на телеканале MBC зимой 2017/2018 г., — образец совсем иного жанра, но белый грузовик появляется и здесь. В данном случае это сцена из детства главного героя, Ким Мин Гю: по лесной дороге едет автомобиль, в котором мальчик вместе с родителями возвращается с детского праздника. Семья весело играет в слова, но сидящий за рулем отец чрезмерно увлекается игрой, забывая глядеть вперед, а тут еще и летающий по кабине воздушный шар оказывается прямо перед его лицом — и когда отец отталкивает его, выясняется, что прямо на них мчится белый грузовик, так что избежать столкновения уже невозможно. Шар улетает в небо, а мальчик остается сиротой; полученная ребенком душевная травма, усугубленная циничным поведением родственников, станет причиной появления у героя необычной формы аллергии — на людей. Поэтому взрослый Мин Гю вынужден вести жизнь затворника, избегая контактов с себе подобными, и на этом обстоятельстве построен основной сюжет сериала.

¹³ Это христианское имя (т. е. имя, данное при крещении и используемое параллельно с корейским, под которым человек фигурирует в официальных документах) одного из центральных персонажей, католического священника Чхве Юна.

Несмотря на все визуальное и жанровое несходство между двумя сериалами, эти эпизоды демонстрируют схожие черты, говорящие о наличии сложившегося образа грузовика, вторжение которого резко меняет жизнь героя. Его не видно издалека — он будто телепортируется откуда-то в последний момент. Он громко гудит, словно подражая «нормальной» машине, водитель которой стремится избежать столкновения, но делает это слишком поздно, когда среагировать на гудение уже нельзя. Он стремительно выполняет свою задачу и уносится, исчезая из повествования: в обоих случаях никто его потом не ищет и не выражает удивления по поводу обстоятельств этого происшествия. Точно так же никто не ищет и водителя, чей грузовик столь же стремительно сбил эпизодическую героиню мистико-комедийного сериала «Властитель солнца» (телеканал SBS, 2013). Слезы застилают глаза обиженной одноклассницей девушки, которая выходит на «зебру», не замечая белого грузовика; грузовик запоздало гудит, буквально сметает ее и пропадает навсегда, после чего главным героям приходится налаживать отношения между призраком девушки и ее провинившимися подругами. А в сериале 2012 г. «Красавчики из рок-группы “Shut Up!”» (телеканал tvN) белый грузовик задействуется еще на стадии завязки, чтобы шокировать зрителя: в качестве его жертвы выступает персонаж, которого аудитория успевает определить как центрального, лидер юношеской рок-группы. Но он внезапно погибает под колесами грузовика: зритель все же ошибся с кандидатурой главного героя. Функция у грузовика в данном случае стандартная, но в повествование она встроена не вполне стандартным образом.

Участвующий в подобного рода эпизодах грузовик не всегда бывает белым; более того, эта функция не всегда исполняется именно грузовиком — это может быть и иное транспортное средство. В чрезвычайно популярном городском фэнтези под названием «Токкэби»¹⁴ беременная мать главной героини когда-то была сбита белой легковой машиной и умерла бы, если бы не помощь со стороны нечеловеческого существа. Женщина остается в живых, героиня рождается на свет, но через несколько лет судьба все же настаивает мать — ее снова сбивает машина, и на сей раз никто ей помочь не успевает. Родившаяся же при подобных обстоятельствах героиня рассматривается высшими силами как «потерянная душа», для которой нет места в этой жизни, поэтому ее разыскивает очередной Мрачный Жнец. А в криминальном триллере «Скажи, что ты видела», который транслировался на телеканале OCN в феврале — марте 2020 г., первая серия открывается сценой из детства главной героини, Су Ён, в которой ее мать погибает на глазах девочки, и виновником гибели становится на этот раз автомобиль черного цвета. Но действует он по той же схеме: неожиданно появляется, сбивает человека, уезжает с места происшествия, меняет судьбу живого персонажа. Героиня не только лишается матери и переживает потрясение, но и осознает, что является обладательницей особого дара с фотографической точностью запоминать увиденное¹⁵. Впоследствии этот дар

¹⁴ Сериал известен также под названиями «Гоблин» и «Демон»; его главный герой является представителем корейской нежити, не имеющей аналогов среди известных глобальной аудитории сверхъестественных существ, поэтому в некоторых вариантах перевода *токкэби* попытались заменить на что-то более привычное.

¹⁵ Строго говоря, этот эпизод имеет еще одно отличие от описанных ранее сцен: полицейский, расследующий наезд, все же появится, и девочка сможет описать ему автомобиль,

сделает ее напарницей слепого и прикованного к инвалидному креслу гениального профайлера, и они, дополняя друг друга, начнут преследовать маньяка-убийцу.

Таким образом, мы видим, что Роковой Грузовик хорошо опознаваем, что аудитории известно, чего от него можно ожидать, и это позволяет периодически вносить небольшие изменения в сцены с его явлением, включая тем самым зрителя в сложную игру, которая побуждает гадать, что еще может делать грузовик, помимо устранения персонажей, в каком облике он может являться и как могут выстраиваться отношения героев с судьбой, если она делает ход грузовиком.

Сколь угрожающе ни выглядела бы сцена, в которой грузовик надвигается на человека, возможность спасения все равно остается, если такова судьба персонажа. В фэнтези «Невеста бога воды» (tvN, 2017), представляющем собой современную вариацию на тему корейского мифа, под белый грузовик едва не попадает главная героиня, врач-психиатр Со А. Ее новый знакомый, называющий себя божеством, как недавно выяснилось, — не ее потенциальный пациент, а настоящее божество, обладающее при этом не самым приятным характером и к завершению шестой серии успевшее почти полностью разрушить привычный ход ее жизни; все это сделало героиню несколько невнимательной. Но хотя сама она замечает грузовик слишком поздно, ее в последний миг подхватывает еще одно существо нечеловеческой природы, а божественный герой так явно испуган тем, что Со А едва не погибла на его глазах, что спасителю остается только констатировать сходство обоих героев с влюбленными парами из сериалов. Героиня не выражает желания беседовать ни с божеством, ни со своим спасителем и останавливает проезжающее такси, но философски настроенный водитель машины заводит с ней весьма многозначительный разговор о судьбе.

Грузовик может появиться и в достаточно безобидной роли преграды, как в прологе сериала «Сильнейший доставщик» (телеканал KBS2, 2017). Здесь только что сбивший курьера водитель легковой машины пытается избежать ответственности и гонится за мотоциклистом — еще одним курьером, главным героем, сфотографировавшим номер его автомобиля. Но в старом районе Сеула с его запутанными и узкими улицами путь автомобилю перекрывает белый грузовик. Пытаясь увернуться от него, водитель сворачивает в незнакомый переулок, тот оказывается не переулком, а ведущей вниз крутой лестницей, и преступник застревает на ней: теперь ему остается только дожидаться полиции. В первые же минуты сериала аудитории сообщили, что судьба в этом повествовании, во-первых, готова соответствовать человеческим представлениям о справедливости, а во-вторых, по всей видимости, благосклонна к главному герою. Почти сразу же за этим герой едва не столкнется с другим мотоциклистом, точнее — хорошенькой мотоциклисткой; это несостоявшееся столкновение — безусловно, тоже знак судьбы, но уже совсем иного рода.

Сериал «Достойный своего имени» (tvN, 2017) рассказывает о враче-иглоукальвателе эпохи Чосон¹⁶, который перенесся в наши дни и повстречал в современном Сеуле героиню-кардиохирурга. В дальнейшем ему придется совершить еще несколько перемещений во времени, и всякий раз обязательным

его водителя и пассажира, и, что важнее всего, назвать номер машины. Но справедливость не возмужествует — полиция предпочтет замаять дело.

¹⁶ Название Кореи во время правления династии Ли (1392–1897).

условием будет близость персонажа к смерти. В одной из серий оба главных героя и еще один персонаж второго плана будут вовлечены в бурное выяснение отношений на обочине шоссе. Захваченные спором, мужчины не сразу заметят, что героиня, у которой, ко всему прочему, еще и проблемы со здоровьем, пошатываясь, бредет в сторону проезжей части, по которой уже мчится очередной белый грузовик. Главный герой успевает догнать героиню, но не вытолкнуть ее из-под машины — грузовик наезжает на обоих. Сцена вроде бы выглядит типичной, но с одним отличием: сбитые машиной герои просто исчезают, повергая в недоумение и третьего участника спора — свидетеля своей, казалось бы, гибели, и водителя грузовика, который на сей раз не сбегает. На деле же оба героя в этот миг совершают скачок во времени и приходят в себя уже в далеком прошлом, где нашей современнице придется провести некоторое время, приспособившись к непривычным условиям и осваивая траволечение. В схожем контексте белый грузовик фигурирует и в научно-фантастическом сериале 2020 г. «Элис» (телеканал SBS): герой избегает гибели, перескакивая из 2020 г. в 2010-й; тем самым раскрывается присущая ему уникальная способность путешествовать во времени. А в сериале 2019 г. «Выживание в Чосоне» (телеканал TV Chosun) белый грузовик выступает непосредственно в роли транспортного средства, переносящего группу персонажей в прошлое.

Наконец, присутствие грузовика может быть почти символическим. Герой и героиня уже упомянутого сериала «Я не робот» ближе к развязке оказываются заперты на ночь в гараже и проводят эту ночь за разговорами, сидя в кузове грузовичка — белого. Белый грузовик когда-то унес жизнь родителей героя, но сейчас он просто подчеркивает тот факт, что это сама судьба дала героям шанс сблизиться друг с другом. И совсем уже пародийным выглядит последнее явление грузовика во «Властителе солнца»: на счету белых грузовиков в этой кей-драме жизни как минимум трех персонажей, но незадолго до окончания сериала его главной героине приходится будить пьяницу, заснувшего прямо на улице, перед мирно припаркованным синим грузовиком. И только реплика героини о том, что спать перед грузовиком опасно, связывает эту сцену с более ранними эпизодами.

Но все же Роковой Грузовик — это в первую очередь символ неожиданной опасности и орудие судьбы. Можно ли рассматривать его роль как двойственную, увидеть в его действиях выполнение двух функций, а не одной? И в тех случаях, когда мы видим в грузовике опасное для пешеходов и других автомобилей транспортное средство, может ли отрицательный персонаж воспользоваться им для убийства? А если это орудие судьбы, то возможно ли для персонажей сознательно повлиять на свою судьбу, явившуюся к ним в таком виде?

В 2018 г. на телеканале KBS2 вышел сериал, название которого представляет собой почти непере译имую игру слов. На русском языке оно чаще передается как «Дьявольское удовольствие», хотя по смыслу ближе было бы что-то вроде «Горького счастья». Грузовик и здесь становится участником завязки: герой, преуспевающий хирург, у которого только что начался роман с известной актрисой, слышит случайный разговор незнакомцев, из которого следует, что его участники собираются втянуть героиню в неприятную ситуацию. Двинувшись следом за заговорщиками, он так увлекается преследованием, что не замечает грузовика и становится его жертвой. Отличие в том, что, как выясня-

ется позже, это было спланированное покушение. Но в качестве орудия убийства грузовик не срабатывает — герой остается жив. Однако необходимая для дальнейшего развития сюжета расстановка с помощью грузовика обеспечивается — героиня попадает в скандальное положение, из-за которого ее карьера рушится, а у героя из-за травмы начинаются проблемы с памятью. И именно в таком новом своем состоянии некогда благополучные герои встречаются вновь три года спустя. Человеческая воля пыталась использовать грузовик для убийства, но он вместо этого выполнил классическую функцию Рокового Грузовика из кей-драмы, изменив судьбы героев.

А в криминальной драме «Признание» (tvN, 2019) убийство с помощью грузовика удается, но сердце жертвы пересаживают молодому прокурору, и у того начинаются видения, касающиеся обстоятельств смерти донора. Прокурор начинает расследование и находит убийц — и тут судьба оказывается сильнее злой человеческой воли.

С возможностью же самостоятельно определить свою судьбу, используя ситуацию с грузовиком, дело обстоит еще сложнее. Так, попытка совместного самоубийства героев мелодрамы «Любовь, которая убивает» (KBS2, 2005) оказывается скорее трагикомической — обнявшись, они застывают посреди дороги, на них из темноты выезжает белый грузовик... и вовремя тормозит, а из кабины раздаются громкие ругательства. Водитель белого грузовика далеко не всегда попадает в объектив, иногда даже может сложиться впечатление, что его за рулем вовсе нет, но в этот раз он не только явно обнаруживает свое присутствие, но и ведет себя как в ситуации сугубо бытовой. Однако и говорить о том, что в этой сцене мелодрамы судьба не сказала свое слово, тоже нельзя — героям просто отказано в праве выбирать момент своей смерти.

Еще один сериал от телеканала KBS2, название которого переводится примерно как «Страшно прекрасный» или «Ужасно мило» (2018) — это уже мистическая мелодрама. Когда-то шаманка¹⁷ увела у ее главной героини удачу, передав ее своему лишенному от рождения удачи сыну. С тех пор жизнь героини, О Иль Сун, всячески осложняют и разного рода неприятности, и недоброжелательные духи умерших, и собственные пророческие видения. Одно из таких видений как будто открывает ей, что главный герой, тот самый сын шаманки, который стал ей глубоко небезразличен, погибнет под колесами грузовика. И под конец одной из заключительных серий это видение оборачивается явью, причем в еще более страшном варианте: это собственный грузовичок Иль Сун. Он был припаркован, но враждебный героям дух заставил его стронуться с места и поехать под откос, когда внизу должен был пройти герой. Героине удается догнать свою машину и влезть в кабину, но тут выясняется, что тормоз вышел из строя. Герой видит грузовик и героиню за его рулем, но, хотя у него есть еще шанс отскочить в сторону, застывает на месте, решив добровольно пожертвовать собой, чтобы вернуть Иль Сун ее удачу. Грузовик надвигается на покорно ожидающего его человека, и на этом серия завершается. Однако начало следующей серии показывает, что в этой сцене был участник, который в видении героини не фигурировал. Неподалеку стояла еще одна припаркованная машина, в которой сидел еще один персонаж, тоже неравно-

¹⁷ О корейском шаманизме, или *мусок*, см., например: [Желобцов 2014].

душный к героине. Он вовремя заметил, что ее грузовик едет прямо на героя, и подставил под удар собственный автомобиль. Так что дело заканчивается легкими травмами у двух участников столкновения, а главный герой остается невредимым. Пугавшее героиню видение оборачивается и своего рода шуткой судьбы, и демонстрацией того факта, что когда герои вовлечены в какую-то ситуацию вместе, их удачливость и неудачливость взаимно аннулируют друг друга, поэтому им разумнее всего держаться друг друга.

И все же сознательно переменить свою судьбу в мире кей-драмы тоже возможно — как это происходит в случае с главной героиней «Токкэби». Как уже говорилось, в этом фэнтези действуют Мрачные Жнецы, и в заключительной серии они выходят на автобусную остановку встречать души детей, погибших во время столкновения школьного автобуса с грузовиком. В руках у них списки жертв, но, к их изумлению, имена начинают испаряться, оставляя бумагу чистой. Немедленно за этим выясняется, что дети выжили благодаря главной героине, которая, проезжая мимо, заметила и грузовик, и сающихся в автобус детей (грузовик в данном случае не только белый, но и демонстрирует свою сущность как орудия судьбы самым наглядным образом: водителя в кабине нет, автомобиль сам снимается с тормозов и едет вниз под уклон). Героиня, как и персонаж «Ужасно мило», направляет свою машину наперерез грузовику, но, в отличие от Иль Сун, погибает, переменяв таким образом свою судьбу¹⁸ и судьбу детей. А главному герою, бессмертному существу, приходится ждать ее нового рождения, потому что в мире этой кей-драмы возможна реинкарнация.

Наконец, у грузовика есть кабина, и в ней за рулем, как уже говорилось, иногда обнаруживается человек. Довольно интересное обыгрывание ситуации с грузовиком мы видим в сериале «Крест» (tvN, 2018), медицинском триллере о мести и борьбе с черным рынком органов для пересадки. Герою, молодому хирургу Кан Ин Гю, удается внедриться в банду подпольных торговцев органами и похитить из импровизированной операционной потенциальную жертву — девочку-подростка. Но теперь ему надо уйти от погоны, доставить девочку в больницу и самому успеть на операцию, в которой он должен участвовать тем же вечером. Взвалив на спину бесчувственного ребенка, герой в сумерках добегают до дороги и пытается остановить какой-нибудь автомобиль, но безуспешно: выскочивший из темноты человек в перепачканном медицинском халате, да еще и с кем-то неподвижным на спине, вероятно, пугает водителей. В отчаянии Ин Гю бросается наперерез очередной машине — большому грузовику. До определенного момента ситуация развивается классическим образом: грузовик надвигается на человека, громко гудя, разница лишь в том, что он красный. Но завершается сцена нетипично: грузовик останавливается почти вплотную к герою, и когда рассерженный водитель требует, чтобы Ин Гю

¹⁸ Если вдаваться в подробности, героине сериала, Ын Так, по всей вероятности, суждено было не дожить до старости, поскольку она вообще не должна была родиться. И ее смерть должна была быть связана с транспортным происшествием: еще до ее рождения, как уже говорилось, жертвой автомобилиста чуть не стала ее мать, а далее в одной достаточно сложной для описания сцене (речь все-таки идет о фэнтези) Ын Так едва не упала с размаха на кабину припаркованного грузовика (но герой успел поймать ее в воздухе) и не погибла вместе с другими пассажирами обычного городского автобуса, который должен был попасть в аварию, но не попал, поскольку герой устранил ее причину. То есть Ын Так смогла лишь выбрать наиболее героический вариант своей преждевременной смерти.

объяснил ему, в чем дело, тот очень вежливо просит подвезти его до больницы, на что водитель, поколебавшись, все же соглашается. Визуально появление этого красного грузовика обставлено примерно так же, как обычно обставляется появление грузовика рокового, но в данном случае он обернулся простым транспортным средством, выполняющим функцию самую что ни на есть бытовую. Однако эта встреча на темной дороге более чем судьбоносна. С одной стороны, это поворотный момент в истории героя: до того он стремился любой ценой отплатить торговцам органами, которые когда-то убили его отца, и свою профессию хирурга рассматривал лишь как инструмент для осуществления плана мести. Но успешное спасение девочки, а также то, что на собственную операцию он в тот вечер все-таки успел, подталкивает его к перемене намеченного для себя пути — его целью становится уже восстановление справедливости и защита других людей, а медицину он начинает всерьез рассматривать как свое призвание. С другой стороны, эта встреча судьбоносна и для водителя — много позже, уже в самом конце сериала, он попадет в ту самую больницу уже в качестве пациента, и именно знакомый молодой врач сможет убедить его в необходимости операции (собственно, главный герой эту операцию и сделает).

Подобным же образом сцена из первой серии «Мистического бара на колесах» до поры почти полностью воспроизводит стандартный вариант: второстепенная героиня пытается покончить с собой, бросившись под белый грузовик, один из главных героев в попытке спасти ее преграждает грузовику путь. Грузовик тормозит прямо перед ними, водитель раздражается ругательствами — не исключено, что этот эпизод отчасти представляет собой отсылку к «Любви, которая убивает». Но сразу после неудавшегося самоубийства юноша спешит увести ошарашенную девушку в замеченный им поблизости уличный павильон с едой и напитками, и именно это действие оказывается по-настоящему судьбоносным, ибо павильоном (или «мистическим баром») заправляют нечеловеческие существа. На следующий же день тяготившая девушку проблема окажется решенной, а сама она отодвинется на периферию повествования, но молодой человек в результате этого визита в передвижной бар¹⁹ переживет множество приключений, встретит любовь, обретет семью и без преувеличений познает самого себя. И в этом случае белый грузовик служит не столько орудием судьбы, сколько вестником скорых перемен в судьбе героя — т. е. с его помощью в первую очередь осуществляется коммуникация со зрителем.

* * *

Разумеется, все эти рассуждения опираются на совсем небольшую подборку примеров, но и они позволяют сказать, что мы имеем дело со случаем весьма любопытным. С одной стороны, в сериалах, действие которых относится к нашим дням, фигурирует совершенно прозаический грузовик, принадлежащий XX–XXI векам и, надо полагать, требующий заправки бензином и замены шин. А дорожно-транспортное происшествие с человеческими жертвами — ситуация сама по себе весьма нередкая в большом оживленном городе и его

¹⁹ Фактически заведение такого рода (весьма часто фигурирующее в кей-драмах) состоит из двух частей — примитивной передвижной установки с баром и оборудованием для стряпни (в меню обязательно входит не только алкоголь, но и горячая еда) и сборно-разборного павильона, в котором стоят столики и стулья.

окрестностях. Но с другой — «...вещественный объект — первейший вестник сверхъестественного: в нем легко сочетаются совершенство и происхождение “ниоткуда”, замкнутость в себе и сияющий блеск, преображенность жизни в неживую материю (которая гораздо магичнее жизни) и, наконец, таинственно-волшебное безмолвие» [Барт 2010: 220–221]. И, будучи помещенным в мир кей-драмы, грузовик не только приобретает новую функцию орудия судьбы, а также обрывает узнаваемыми характеристиками, но и становится чрезвычайно удобным объектом для реконтестуализации.

С начала 2000-х годов зрительские обсуждения телевизионных шоу все активнее перемещаются в Интернет, причем содержание этих обсуждений становится доступным и тем, кто непосредственно занят в производстве телепродукции. «Новая культура соучастия основывается на практиках, не входящих в зону действия радаров, используемых медиаиндустрией на протяжении XX века» [Дженкинс 2019: 195], так что первостепенной задачей стал поиск способов реагирования на деятельность фанатов, которая сделалась такой заметной. Можно предположить, что первые случаи использования грузовика в сериальных повествованиях являлись случайными, будучи действительно результатом недостатка времени у сценаристов. Но, отметив для себя эту повторяющуюся сцену, иронизируя над ней и создавая собственные интерпретации, поклонники сериалов тем самым подтолкнули их создателей к более интенсивному задействованию этого имеющего успех у публики сюжетного хода. Далее эпизод с Роковым Грузовиком превратился в часть сериальной традиции и стал восприниматься как привычный и удобный знак, один из многих, отвечающих за устойчивую структуру кей-драмы. И, так же как и другие знаки, его принялись использовать с вариациями, постепенно определяя границы, в которых грузовик может действовать.

Благодаря постоянному вовлечению зрителя в игру, благодаря повторяющемуся смешению просто обыденного с «нормальным», а также «нетипичным» уже по меркам сериальным, Роковой Грузовик превращается в своего рода отдельного актора. Причем особо следует отметить готовность, с которой в этот процесс включилась аудитория глобальная: в данный момент практически невозможно точно определить, какой именно вклад в коллективное формирование образа Рокового Грузовика внесли поклонники корейские, а какой — иноязычные²⁰. Вокруг него уже сложилась своя мифология — в пространстве как кей-драмы, так и фанатской культуры, причем некоторая неопределенность характеристик этого актора только способствует обретению им псевдосубъектности. Судьба направляет грузовик, или он наделен собственной волей? Откуда он берется и куда исчезает? Нужен ли грузовику водитель, или его наличие — это побочная и необязательная деталь? Насколько возможно взаимодействие персонажей с грузовиком? Ответы могут быть разными, но в любом случае грузовик предстает мало предсказуемым, и это тоже можно истолковать как свидетельство наличия у него собственной воли и даже уподоблять его природной стихии. И само наличие вариаций на тему грузовика (его функция может быть

²⁰ Собственно, процитированные выше слова Ролана Барта описывают современную ему западную культуру, что также отчасти объясняет популярность Рокового Грузовика у западных поклонников кей-драм.

возложена и на мотоцикл, и на коня, и даже на летающую тарелку²¹) было бы невозможным, если бы не было этого узнаваемого прототипа — Белого Рокового Грузовика, в образе которого совместились природа и культура, миф и инженерное дело, традиция и современность.

Интернет-источники

- Хаецкая 2019 — [Хаецкая Е.] Канон как метаязык // Ехидные дораммицы: [Группа в соц-сети «ВКонтакте»]. 2019. 18 фев. URL: https://vk.com/wall-127583482_175207.
- Black 2017 — *odilettane*. Black: Episode 2 // *Dramabeans.com*. 2017. October 19. URL: <http://www.dramabeans.com/2017/10/black-episode-2>.
- saranghaepperu 2016 — *saranghaepperu*. [Комментарий к ролику:] K-DRAMA CRACK. The Truck of Doom. | 드라마 죽음의 트럭 // *Youtube.com*. 2016. 16 янв. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OgGhZDXkfUU>.

Литература

- Барт 2010 — *Барт Р.* Мифологии / Пер. с фр. М.: Академ. проект, 2010.
- Дженкинс 2019 — *Дженкинс Г.* Конвергентная культура: Столкновение старых и новых медиа. М.: РИПОЛ классик, 2019.
- Желобцов 2014 — *Желобцов Ф. Ф.* О шаманизме в Корее // *Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова*. Т. 11. № 5. 2014. С. 42–48.
- Квон 2016 — *Квон Д.* Мир корейской эмоциональности как психологический источник национальной театральной культуры // *Культурная жизнь Юга России*. 2016. № 2 (61). С. 109–114.
- Троцевич 1971 — *Троцевич А. Ф.* Символы в языке корейской средневековой новеллы // *Народы Азии и Африки*. 1971. № 6. С. 122–126.
- Троцевич 1978 — *Троцевич А. Ф.* Мир цвета в ранних памятниках корейской литературы (на материале «Сам гук юса» — «События, оставшиеся от времен трех государств», 1285 г.) // *Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока: Тез. и докл. восьмой науч. конф. Ленинград, 1978 год.* [Ч.] 2. М.: Наука; Гл. ред. вост. лит., 1978. С. 275–277.
- Троцевич 1990 — *Троцевич А. Ф.* Предисловие // *Верная Чхунхян: Корейские классические повести XVII–XIX вв.* / Предисл. А. Троцевич, коммент. Д. Елисеева. М.: Худ. лит., 1990. С. 6–16.
- Хван 2007 — *Хван А.* Очерки истории корейского кино, 1903–1949. М.: Вост. лит., 2007.
- Cawelti 2004 — *Cawelti J. G.* *Mystery, violence and popular culture*. Madison: Univ. of Wisconsin Press; Popular Press, 2004.
- Chang 2016 — *Chang K.-S.* *Compressed modernity in South Korea: Constitutive dimensions, manifesting units, and historical conditions* // *The Routledge handbook of Korean culture and society* / Ed. by Y. Kim. London; New York: Routledge, 2016. P. 31–47.

²¹ В первой серии «Бездны» (tvN, 2019) главный герой, только что брошенный невестой (он очень некрасив, и она поняла, что не сможет видеть его рядом с собой изо дня в день), решает совершить самоубийство, бросившись с крыши небоскреба. Впрочем, он успевает передумать, но тут его сбивает и забрасывает далеко в небо пронесшийся мимо корабль инопланетян. К счастью для героя, инопланетяне совершенно не намерены причинять людям вред, поэтому они не только возвращают его к жизни, но и наделяют новой, гораздо более привлекательной внешностью, а также вручают ему некий чудесный артефакт.

- Choi 2015 — Choi Ch. B. Hallyu versus Hallyu-hwa: Cultural phenomenon versus institutional campaign // *Hallyu 2.0: The Korean Wave in the age of social media* / Ed. by S. Lee, M. Normes. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 2015. P. 31–52.
- Jin, Yoon 2017 — Jin D. E., Yoon T.-J. The Korean Wave: Retrospect and prospect // *International Journal of Communication*. Vol. 11. 2017. P. 2241–2249. URL: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/6296/204>.
- Jung, Paik 2012 — Jung G., Paik W. K. Korean Wave as tool for Korea's new cultural diplomacy // *Advances in Applied Sociology*. Vol. 2. No. 3. 2012. P. 196–202.
- Kim 2015 — Kim B.-R. Past, present and future of Hallyu (Korean Wave) // *American International Journal of Contemporary Research*. Vol. 5. No. 5. 2015. P. 154–160.
- Kim, Bae 2017 — Kim K.-D., Bae S.-J. Hallyu and the traditional cultural genes of Korea // *Kritika Kultura*. No. 29. 2017. P. 318–339. URL: <https://journals.ateneo.edu/ojs/index.php/kk/article/view/KK2017.02915/2569>.
- Lee 1997 — Lee M. Tradition and esthetics of Korean drama // *Korea Journal*. Vol. 37. No. 3. 1997. P. 22–39.
- Li 2015 — Li X. Transnational audiences and East Asian Television // *Spreadable Media* / Ed. by H. Jenkins, S. Ford, J. Green. [2015]. URL: <https://spreadablemedia.org/essays/li/index.html#.X1FfHdIzbc8>.
- Paik 2018 — Paik P. Y. The Korean Wave and the impasse of theory // *Telos*. No. 184. 2018. P. 119–138.
- Seo 2015 — Seo B.-H. White Hanbok as an expression of resistance in Modern Korea // *Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles*. Vol. 39. No. 1. 2015. P. 121–132.
- Um 2008 — Um H.-K. New *p'ansori* in twenty-first-century Korea: Creative dialectics of tradition and modernity // *Asian Theatre Journal*. Vol. 25. No. 1. 2008. P. 24–57.

References

- Bart, R. (2004). *Mifologii* [Trans. from Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil]. Moscow: Akademicheskii proekt. (In Russian).
- Cawelti, J. G. (2004). *Mystery, violence and popular culture*. Madison: Univ. of Wisconsin Press; Popular Press.
- Chang, K.-S. (2016). Compressed modernity in South Korea: Constitutive dimensions, manifesting units, and historical conditions. In Y. Kim (Ed.). *The Routledge handbook of Korean culture and society*, 31–47. London: Routledge.
- Choi, Ch. B. (2015). Hallyu versus Hallyu-hwa: Cultural phenomenon versus institutional campaign. In S. Lee, M. Normes (Eds.). *Hallyu 2.0: The Korean Wave in the age of social media*, 31–52. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press.
- Dzhenkins, G. (2019). *Konvergentnaia kul'tura: Stolknovenie starykh i novykh media* [Trans. from Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York: New York Univ. Press]. Moscow: RIPOL klassik. (In Russian).
- Jin, D. E., Yoon, T.-J. (2017). The Korean Wave: Retrospect and prospect. *International Journal of Communication*, 11, 2241–2249. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/6296/204>.
- Jung, G., Paik, W. K. (2012). Korean Wave as tool for Korea's new cultural diplomacy. *Advances in Applied Sociology*, 2(3), 196–202.
- Khvan, A. (2007). *Ocherki istorii koreiskogo kino, 1903–1949* [Essays on the history of Korean cinema]. Moscow: Vostochnaia literatura. (In Russian).
- Kim, B.-R. (2015). Past, present and future of Hallyu (Korean Wave). *American International Journal of Contemporary Research*, 5(5), 154–160.
- Kim, K.-D., Bae, S.-J. (2017). Hallyu and the traditional cultural genes of Korea. *Kritika Kultura*, 29, 318–339. <https://journals.ateneo.edu/ojs/index.php/kk/article/view/KK2017.02915/2569>.

- Kvon, D. (2016). Mir koreiskoi emotsional'nosti kak psikhologicheskii istochnik natsional'noi teatral'noi kul'tury [The universe of Korean emotionality as a psychological source of national theatrical culture]. *Kul'turnaia zhizn' Iuga Rossii* [Cultural Studies Russian SOUTH], 2016(2(61)), 109–114. (In Russian).
- Lee, M. (1997). Tradition and esthetics of Korean drama. *Korea Journal*, 37(3), 22–39.
- Li, X. (2015). Transnational audiences and East Asian Television. In H. Jenkins, S. Ford, J. Green (Eds.). *Spreadable Media*. <https://spreadablemedia.org/essays/li/index.html#.X1FfHdIzbc8>.
- Paik, P. Y. (2018). The Korean Wave and the impasse of theory. *Telos*, 184, 119–138.
- Seo, B.-H. (2015). White Hanbok as an expression of resistance in Modern Korea. *Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles*, 39(1), 121–132.
- Trotsevich, A. F. (1971). Simvoly v iazyke koreiskoi srednevekovoi novelly [Symbols in the language of Korean medieval short stories]. *Narody Azii i Afriki* [Peoples of Asia and Africa], 1971(6), 122–126. (In Russian).
- Trotsevich, A. F. (1978). Mir tsveta v rannikh pamiatnikakh koreiskoi literatury (na materiale "Sam guk iuusa" — "Sobytiia, ostavshiesia ot vremen trekh gosudarstv, 1285 g.) [The world of color in early monuments of Korean literature (based on *Samguk yusa* — 'Memorabilia of the Three Kingdoms', 1285)]. In *Teoreticheskie problemy izucheniia literatur Dal'nego Vostoka: Tezisy i doklady vos'moi nauchnoi konferentsii, Leningrad, 1978 god* [Theoretical problems of studying the literatures of the Far East: Abstracts of the 8th scientific conference] (Part 2), 275–277. Moscow: Nauka; Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury. (In Russian).
- Trotsevich, A. F. (1990). Predislovie [Preface]. In A. Trotsevich (Intro.), D. Eliseev (Comment.). *Vernaia Chkhunkhian: Koreiskie klassicheskie povesti XVII–XIX vv.* [Faithful Chungyang: Korean classic short stories of the 17th–19th centuries], 3–16. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
- Um, H.-K. (2008). New *p'ansori* in twenty-first-century Korea: Creative dialectics of tradition and modernity. *Asian Theatre Journal*, 25(1), 24–57.
- Zhelobtsov, F. F. (2014). O shamanisme v Koree [About shamanism in Korea]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta im. M. K. Ammosova* [Vestnik of the North-Eastern Federal University named after M. K. Ammosov], 11(5), 42–48. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Александра Владимировна Тарасова

кандидат исторических наук
доцент, кафедра истории
и теории культуры,
факультет культурологии, Российский
государственный гуманитарный
университет
Россия, 125993, Москва, Миусская пл., д. 6
Тел.: + 7 (495) 250-61-18
✉ aleks.tarasova@gmail.com

Information about the author

Alexandra V. Tarasova

Cand. Sci. (History)
Assistant Professor,
Department of History and Theory
of Culture, Division of Cultural Studies,
Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, Moscow, Miuskaya Sq., 6
Tel.: + 7 (495) 250-61-18
✉ aleks.tarasova@gmail.com

К. О. Гусарова ^{ab}

ORCID: 0000-0002-7325-5173

✉ kgusarova@gmail.com^a *Российский государственный гуманитарный университет
(Россия, Москва)*^b *Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)*

АДСКИЙ ПОЕЗД И КУЛЬТУРА ДОМОВ ТЕРПИМОСТИ: ЧТО УВИДЕЛ ГОРЬКИЙ В КИНО

Аннотация. В статье рассматриваются две заметки Максима Горького, опубликованные в начале июля 1896 г. и отражающие впечатления молодого писателя от посещения одного из первых в России киносеансов. Являясь важным источником с точки зрения рецепции раннего кино и, в частности, одним из свидетельств, фиксирующих зрительский «страх» при просмотре фильма братьев Люмьер «Прибытие поезда», эти тексты Горького в то же время содержат рефлексию более широкой социокультурной проблематики, о которой и пойдет речь в статье. В первой части статьи рассматриваются коннотации «призрачного» зрелища, каким предстает у Горького кино; кажется возможным связать такой способ описания с традицией репрезентации бедности и отверженности в литературе и визуальных искусствах XIX в. Спектакль нищеты и лишений, разыгрываемый «теньями», поднимает ряд этических вопросов, среди которых на первый план выходит проблема зрительской позиции. Вторая часть данной статьи посвящена статусу (кино) зрителя в контексте массовой культуры рубежа веков. Очерки Горького о кино рассматриваются как эпизод истории образов, иллюстрирующий взаимовлияние визуального и вербального.

Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Ключевые слова: Максим Горький, ранний кинематограф, зритель, массовая культура, проститутция, репрезентация бедности, Велимир Хлебников

Для цитирования: Гусарова К. О. Адский поезд и культура домов терпимости: что увидел Горький в кино // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 170–193. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-170-193.

Статья поступила в редакцию 5 июня 2020 г.

Принято к печати 6 августа 2020 г.

K. O. Gusarova^{ab}

ORCID: 0000-0002-7325-5173

✉ kgusarova@gmail.com

^a *Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)*

^b *The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
(Russia, Moscow)*

A TRAIN FROM HELL AND THE CULTURE OF BROTHELS: WHAT GORKY SAW AT THE CINEMA

Abstract. The article examines two pieces of journalism by Maxim Gorky published in early July 1896, where the aspiring writer shared his impressions of a visit to one of the first film showings in Russia. These texts are an important source for studying viewers' reception of early cinema, in particular due to their description of the Lumière brothers' film *Arrival of a Train at La Ciotat Station* as "horrifying". At the same time, the author addressed wider social and cultural issues, and it is the non-cinematic context of Gorky's writings on cinema that the present article focuses on. The first section analyzes the connotations of Gorky's references to the cinema as "the kingdom of shadows". Towards the latter half of the 19th century it became habitual in European literatures and visual arts to depict the life of the lower classes as the world of "shadows" or "spectres". In his other writings, Gorky openly expressed his dissatisfaction with this representational cliché, and his articles on cinema can be viewed as a further exploration of this theme, drawing attention to the viewer's position with regard to the shadowy spectacle of poverty and privation. The image of the (cinema) audience pictured by Gorky is examined in more detail in the second section of the article. Gorky's texts on cinema are analysed as an episode in the history of images which illustrates the mutual influence of the visual and the verbal.

The article was written on the basis of the RANEPА state assignment research programme.

Keywords: Maxim Gorky, early cinema, spectatorship, mass culture, prostitution, representation of poverty, Velimir Khlebnikov

To cite this article: Gusarova, K. O. (2020). A train from hell and the culture of brothels: What Gorky saw at the cinema. *Shagi / Steps*, 6(4), 170–193. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-170-193.

Received June 5, 2020

Accepted August 6, 2020

Популярные истории кино редко обходятся без упоминания о зрителях, в ужасе бежавших с сеанса фильмов братьев Люмьер при показе ленты «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» (1896). Создатель портала Filmsite Тим Диркс даже включил момент приближения поезда в свою подборку самых страшных сцен мирового кинематографа, наряду с кадрами из таких картин, как «Чужой», «Кэрри» и «Ад каннибалов». При этом свидетельства рубежа XIX–XX вв., с которыми можно было бы хоть как-то соотнести легенду о зрительской панике на премьере «Прибытия поезда», демонстрируют в действительности не наивность, снисходительно приписываемую нами публике раннего кино, а, напротив, визуальную искусственность и высокий уровень рефлексии медиума.

Так, уже в первые годы XX в. появляются фильмы, сюжет которых строится вокруг реакций необразованного зрителя на кино — в частности, на ленты, демонстрирующие движущийся поезд. Пионером жанра «фильм в фильме» (как и многих других достижений раннего кино) стал британский изобретатель и предприниматель Роберт Уильям Пол, снявший в 1901 г. комедию «Деревенщина и синематограф». Уцелел лишь фрагмент этой ленты (эпизод с поездом), однако содержание несохранившихся частей известно из описания в торговом каталоге киностудии Пола, а также из американского «римейка» этой картины «Дядя Джош в кино», созданного в 1902 г. Эдвином Стэнтоном Портером для Томаса Эдисона. В первом фильме неотесанность героя подчеркнута его костюмом — длинной рабочей блузой и широкополой шляпой; «дядя Джош» одет по-городскому, но проявляет ту же непосредственность, вылезая на сцену и пытаясь поучаствовать в событиях, разворачивающихся на экране, которые он, очевидно, не отличает от реальности. При виде приближающегося поезда он убегает и забирается обратно в свою ложу (тогда как «деревенщина» в фильме Пола просто скрывается за рамками кадра — чтобы затем возвратиться для просмотра третьего фильма и принять в нем самое живое участие).

Зрительское удовольствие от подобных картин, по-видимому, было связано с возможностью ощутить собственное превосходство над героями, не понимающими природы кино и иллюзорности представленного им зрелища. Ванда Страувен указывает также на «дисциплинирующую» функцию этих комедий, служивших «средством против рассеянной обстановки, царившей на ранних кинопоказах, где зрителям могло быть интереснее коснуться руки или ноги соседки, чем наблюдать за очередным прибытием поезда» [Strauven 2012: 157]. В любом случае способ демонстрации «простонародного» персонажа предполагал скорее опознавание различий, чем зрительскую идентификацию с ним, и если кого-то и напугало прибытие поезда пятью годами ранее, фильмы Пола и Портера позволяли отстраниться от этого опыта и посмеяться над ним.

Подобный временной зазор отсутствует в отклике Максима Горького, описавшего свои первые впечатления от синематографа, который антрепренер Шарль Омон привез в Нижний Новгород для демонстрации на Всероссийской промышленной и художественной выставке, для газеты «Нижегородский листок» в июле 1896 г. В фельетоне Горького это зрелище напрямую названо «жутким», и, в частности, прибытие поезда описывается с преувеличенным драматизмом:

И вдруг что-то щелкает — все исчезает, и на экране является поезд железной дороги. Он мчится стрелой прямо на вас — берегитесь! 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, и разрушит, превратит в обломки и в пыль этот зал и это здание, где так много вина, женщин, музыки и порока [Pacatus 1896].

Однако, как представляется, сам писатель отнюдь не был так уж потрясен, а главное, напуган приближающимся поездом, и лишь использовал этот повод для обращения к волновавший его социальной и эстетической проблематике. В данной статье я предлагаю интерпретацию рисуемой Горьким «жуткой» картины, рассмотрев сначала коннотации описываемого им зрелища, а затем — роль зрителей. Мы увидим, как разговор о кино облекается в готовые формы, предоставленные вербальными и визуальными дискурсами XIX в., которые в то же время пытается переосмыслить писатель, находясь на пороге новой, «электрической» эры видения и чувствования.

Тени на экране: бедность как зрелище

Горький начинает свое описание со слов «Вчера я был в царстве теней» [Pacatus 1896], и весь его текст можно рассматривать как отчет о путешествии Орфея в Аид; даже столь угрожающий поезд, как выясняется в итоге, — это «поезд теней». Ричард Сколар предположил¹, что причудливый, подчеркнuto эмоциональный и избыточный гиперболами текст Горького представляет собой реакцию на появление новых визуальных технологий, способных навязать литературе конкуренцию за внимание публики. Соответственно, писатель в своем очерке стремился продемонстрировать возможности художественного слова, превосходящего кинематографическое зрелище даже с точки зрения развлекательности и «сенсационности», не говоря уже о моральном содержании, — поэтому поезд в фельетоне несравненно страшнее того, который можно было увидеть на экране. Действительно, в тексте Горького заметен акцент на том, чего «не хватает» кинематографу: цветов («сорван живой убор красок»), звуков («ни стука колес о мостовую, ни шороха шагов, ни говора, ничего, ни одной ноты из той сложной симфонии, которая всегда сопровождает движения людей»), а главное — речи, языка («Перед вами кипит жизнь, у которой отнято слово <...> беззвучно скользят по серой земле серые, тенеобразные фигуры людей, точно проклятые проклятием молчания») [Там же]. Описывая увиденное в категориях изъятия и отсутствия, Горький тем самым подчеркивает превосходство вербального над визуальным: «недостатки» фильма оборачиваются достоинствами текста, в котором даже то, чего нет, может стать предметом красочных пассажей.

Как уже давно было замечено исследователями [Цивьян 1991: 15], призрачный мир, живописуемый Горьким, очевидным образом восходит к

¹ В ходе дискуссии в рамках коллоквиума «Фигуры речи и аллегорические фигуры в (раннее) Новое время» (24 февраля 2020 г., ШАГИ РАНХиГС).

эстетике и поэтике символизма². Примечательно, что после драматичного и многообещающего зачина писатель посчитал необходимым ввести оговорку: «Объяснюсь, дабы меня не заподозрили в символизме или в безумии. Я был у Омона — и видел синематограф Люмьера — движущиеся фотографии» [Расатус 1896]. Тем самым Горький иронически дистанцируется от символизма — своего рода модной «болезни», сопоставимой с сумасшествием, — однако влияние этого литературного направления явственно прочитывается в тексте, особенно в первой его части, развивающей образ «царства теней»:

Вспоминаешь о привидениях, о проклятых, о злых волшебниках, околдовывавших сном целые города, и кажется, что пред вами именно злая шутка Мерлина³. Он околдовал целую улицу Парижа, стиснув ее многоэтажные здания до размеров аршина от основания до крыши, уменьшил в соответствующей пропорции людей, лишил их слова, смарал все краски неба и земли в однотонную серую краску и в этом виде сунул свою шутку в нишу в стене темной комнаты ресторана [Там же].

«Колдовство» в этом описании преобладает над дискурсом рациональности, над «научным значением изобретения Люмьера», которое, по мысли Горького, «несомненно, есть» [Там же], однако, как признается он в другой газете два дня спустя, для него самого оно «пока непонятно» [Горький 1953с: 246].

Мистицизм развевается во второй половине текста, сменяясь морализаторством и едкой социальной критикой. Впрочем, одной из гипотез данной статьи является предположение, что социальный смысл присутствует в очерке Горького даже там, где он наименее очевиден, а именно в «символистских» описаниях «царства теней». «Серая, безмолвная, подавленная, несчастная, ограбленная кем-то жизнь» [Расатус 1896], увиденная на экране Горьким, может рассматриваться не только как неясное, но зловещее «колдовское» предзнаменование, призванное заинтриговать и эмоционально вовлечь читателя, но и как отсылка к вполне реальным условиям повседневного существования социальных групп, о которых мы и сегодня продолжаем говорить как о «невидимых» и «безгласных».

Культура индустриальной современности породила собственных призраков, которые, в отличие от готических и романтических привидений, представляли собой не несчастных (или ужасных) индивидов, а социальные

² В работе Ю. Г. Цивьяна реконструирован широкий контекст исторической рецепции раннего кино в России и на Западе. В данной статье я не ставлю целью рассмотреть тексты Горького в сравнении с другими отзывами современников на первые киносеансы, а помещаю их в диахронический континуум истории образов и зрительской культуры, не связанной специфически с синематографом.

³ В том же 1896 г. в Санкт-Петербурге вышел русский перевод романа Марка Твена «Янки при дворе короля Артура», где также фигурирует Мерлин, а достижения техники преподносятся как «волшебство», из-за чего было бы особенно соблазнительно связать горьковского Мерлина-киномеханика с этим литературным прецедентом. Впрочем, это маловероятно, так как в переводе Надежды Федоровой чародей именуется не *Мерлин*, а *Мерлэн* [Твен 1896].

типы. Одним из таких типов была бедная швея, погибшая от непосильного труда, создавая роскошные наряды для богатых бездельников. Этот образ закрепился в британском культурном воображении уже в 1840-е годы, после публикации в рождественском номере сатирического иллюстрированного журнала «Панч» за 1843 г. стихотворения Томаса Гуда (1799–1845) «Песня о рубашке» [Halbert 2014: 45]. Хотя швея в нем не погибает, но, измученная бесконечной работой, нищетой и голодом, не может не думать о смерти и говорит, что сама стала похожа на этот ужасный призрак. Образ, созданный Гудом, получил визуальное воплощение в творчестве таких популярных художников викторианской и эдвардианской эпох, как Ричард Редгрейв (1804–1888), Анна Бланден (1829–1915) и Беатрис Оффор (1864–1920), однако никто из них не пытался развить предложенную поэтом аналогию между изможденной фигурой швеи и персонификацией смерти.

Наиболее известный призрак швеи в изобразительном искусстве появился в том же «Панче» двадцать лет спустя. Джон Тенниел (1820–1914), художник, в наши дни известный прежде всего как автор иллюстраций к книгам Льюиса Кэрролла о приключениях Алисы, летом 1863 г. создал для журнала, постоянным сотрудником которого он являлся на протяжении полувека, злободневную социальную сатиру «Леди с привидением, или “Призрак” в зеркале». В центре изображения светская красавица, примеряющая роскошное бальное платье, любящая своим отражением во вращающемся напольном зеркале.



Дж. Тенниел. Леди с привидением, или «Призрак» в зеркале («Панч», 4 июля 1863 г.).
J. Tenniel. The Haunted Lady, or “The Ghost” in the Looking-Glass (Punch, 1863, July 4)

За ее спиной подобострастно изогнулась модистка — хозяйка мастерской, в которой было изготовлено платье. Ракурс не позволяет считать выражение лица модницы, и ее жест неоднозначен: возможно, она приподняла руки, чтобы лучше рассмотреть, как сидит платье на талии, а возможно, всплеснула ими в ужасе, увидев то, что явственно видит в зеркале зритель, — призрачную фигуру, в изнеможении откинувшуюся на спинку стула под тусклой лампой в полутемной комнате. Впалые щеки выдают крайнюю степень истощения и приближают образ девушки в зеркале к иконографии Смерти, совсем как в стихотворении Гуда.

Гравюра по рисунку Тенниела представляла собой отклик на реальный инцидент, всколыхнувший британское общество. 14 июня 1863 г. стало известно о смерти Мэри Анн Уокли, двадцатилетней швеи, занятой в элитном ателье «Мадам Элиз», которое поставляло наряды для придворных дам и членов королевской семьи. Разгар лондонского «сезона» в том году обещал быть особенно пышным в связи с прибытием из Дании принцессы Александры, молодой супруги наследника британского престола [Дейвид 2017: 13]. Ателье «Мадам Элиз» получило большой заказ на бальные платья, для выполнения которого работницам приходилось трудиться больше суток кряду. После 26-часовой «смены» Мэри Анн Уокли почувствовала себя плохо и через двое суток скончалась. Судебно-медицинское расследование показало, что смерть наступила в результате инсульта, который предположительно был вызван перенапряжением и продолжительным нахождением в переполненном непроветриваемом помещении.

Случай Уокли упоминается в «Капитале» Маркса (1867) как наглядная иллюстрация «стремления к удлинению рабочего дня, поистине волчьей жадности к прибавочному труду» [Маркс 1952: 248]. «Призраки» Маркса уже становились предметом философского рассмотрения [Автономова 2011; Деррида 2006], здесь же хотелось бы остановиться лишь на его характеристике капитала как «готического» чудовища: «Капитал — это мертвый труд, который, как вампир, оживает лишь тогда, когда всасывает живой труд и живет тем полнее, чем больше живого труда он поглощает» [Маркс 1952: 238]. Эта идея имеет интересную визуальную параллель в рисунке Тенниела, где цветы в отделке наряда и убранстве прически знатной дамы, а также на шляпе модистки, могут прочитываться как символы жизни, процветания, контрастируя с образом обескровленной, преждевременно увядшей молодой швеи, чья жизненная энергия в буквальном смысле перешла в платье, юбки которого теперь триумфально раздуваются поверх огромного кринолина.

В конце июня — начале июля 1863 г. британская пресса ополчилась на бесчеловечные условия труда в модной индустрии в целом и супругов Айзексон, владельцев ателье «Мадам Элиз», в частности. При этом некоторые издания указывали, что положение несчастных швей отнюдь не является исключительным, так, журнал «Спектейтор» писал:

Мужчины и женщины гибнут от переработки ежедневно, и участь бедной работницы модной мастерской едва ли хуже, чем удел литератора, который, всю жизнь прогорбавшись за гроши, обнаруживает, что его растущее семейство требует большего, решает поднажать и умирает, обезумев от непосильного труда, не

удостоившись от прессы сочувственного надгробного слова о его горькой доле [Mary Ann Walkley 1863].

Среди безвестных тружеников чернил и бумаги журнальный поденщик, с которым, по-видимому, отождествлял себя анонимный корреспондент «Спектейтора», стоит в одном ряду с бедным чиновником низшего ранга — «маленьким человеком», выведенным на мировую арену русской литературой XIX в. «Шинель» Н. В. Гоголя (1842), один из ранних и наиболее известных примеров обращения к этой фигуре, в то же время можно отнести к жанру «фантастических рассказов» о привидениях. Дженнифер Уилсон в статье для авторитетного американского литературного журнала «The Paris Review» выбрала «Шинель» в качестве отправной точки для рассуждения о культурном феномене нашествий «типических» призраков (cultural hauntings): «По сути, рассказ Гоголя — это жуткая история о бедности и социальной изоляции. Это также свидетельство могущества призраков, являющихся большому количеству людей, когда привидения ищут возмездия не за индивидуальные прегрешения, а за изъяны общества в целом» [Wilson 2019]. Большинство примеров, приводимых Уилсон, связаны с постколониальным контекстом: это призраки жертв расового насилия и эксплуатации, которые «восстают» в последние десятилетия благодаря усилиям активистов, исследователей, философов, писателей и кинематографистов. Обличая неравенство и несправедливость в современном мире, такие призраки, как правило, являются из прошлого и среди прочего актуализируют проблематику исторической памяти и забвения, а также иллюстрируют идею многослойного времени, беньяминовских «конstellляций» минувшего, настоящего и будущего.

В XIX в. культурно-типические призраки откликнулись на злобу дня, на актуальные проблемы современности, если не напрямую на новостные заголовки, и воплощали не расовые, а классовые различия. В иллюстрации Тенниела примечательно, что образы роскоши и лишений объединены рамой зеркала, проецируются на его поверхность как на своеобразный «экран». Другим подобным экраном в городском пространстве XIX в. становилось оконное стекло. Благодаря развитию стекольной промышленности, с одной стороны, и освещения, с другой, новые здания, возводившиеся в европейских столицах в ходе масштабных градостроительных преобразований середины — второй половины XIX столетия, оказались оснащены огромными окнами, которые в вечернее время превращались в «диорамы» элегантно жизни [Schivelbusch 1995: 146–148]. Особую роль здесь играли витрины магазинов, демонстрировавшие все более изощренные техники экспонирования товаров, но и окна богатых домов также могли являть внешнему наблюдателю изысканное зрелище, как видно уже в следующих известных строках из «Евгения Онегина» (1830):

Усеян плосками кругом,
Блестит великолепный дом;
По цельным окнам тени ходят,
Мелькают профили голов
И дам и модных чудаков⁴.

⁴ Глава I, строфа XXVII.

Свет, льющийся из окон, не только усиливал блеск заключенных в раму сцен, но и делал видимыми их возможных зрителей — городскую толпу. В романе Диккенса «Николас Никльби» (1839) Лондон, увиденный глазами прибывших из провинции путешественников, представляет собой калейдоскоп быстро сменяющихся впечатлений, лейтмотивом которых служит контраст баснословного богатства и ужасной нищеты, визуализированный через чередование вспышек света и пятен тени. Первым делом внимание привлекают всевозможные эффекты освещения, передаваемые в английском оригинале при помощи тщательно подобранной разнообразной лексики (*glaring, sparkling, glittering* и т. п.), — это картина, написанная светом по световому фону:

Они с грохотом неслись по шумным, запруженным суетливой толпой лондонским улицам, обрамленным двумя длинными рядами ярких огней, среди которых кое-где мелькали ослепительные фонари аптек, по улицам, залитым светом, льющимся из витрин магазинов, где мелькали груды искрящихся драгоценностей, шелковые и бархатные ткани чудеснейших цветов, самые соблазнительные деликатесы и самые изысканные предметы роскоши [Диккенс 1958: 5].

Однако затем взгляд как будто постепенно привыкает к этой избыточной иллюминации и начинает различать новые, менее броские детали, описание дополняется образами неравнодушных зрителей этого спектакля роскоши:

И в самой толпе не было недостатка в фигурах, придающих остроту меняющимся картинам. Лохмотья убогого певца баллад развевались в ярком свете, озаряющем сокровища ювелира; бледные, изможденные лица мелькали у витрин, где были выставлены аппетитные блюда; голодные глаза скользили по изобилию, охраняемому тонким хрупким стеклом — железной стеной для них; полунагие дрожащие люди останавливались поглазеть на китайские шали и золотистые ткани Индии [Там же: 6].

Диккенс очень точно фиксирует здесь двойственную функцию стекла, одновременно объединяющего и фрагментирующего социальные пространства, делающего их обитателей видимыми друг для друга и изолирующего их в их собственном непосредственном окружении. Примечательно, что обездоленные зрители становятся важным элементом зрелища сказочного, экзотического изобилия, придавая ему «остроту» — подчеркивая привлекательность товаров в витринах и в то же время ассоциируя их с социальной несправедливостью. Бедность совершенно буквально визуализируется как производное от богатства, его теневая сторона: именно в сиянии роскоши становятся видны фигуры нищих, бледные лица и голодные глаза. Игра света и тени придает этим образам характер видений, едва ли не оптических иллюзий, призрачность которых подчеркивается в диккенсовском описании такими глаголами, как *flutter* ‘порхать, трепетать, дрожать (на ветру)’ и *hover* ‘зависать, маячить’, отсылающими к неотчетливым формам и неопределенным состояниям. В целом картины лондонской жизни, наблюдаемые героем из окна дилижанса, кажутся не вполне реальными, уподобляясь

сменяющим друг друга пластинам диорамы или волшебного фонаря, которые, в свою очередь, превосходят «синематограф Люмьера»⁵. Однако предметы, выставленные в витринах, обладают материальной плотностью, в которой отказано людям по другую сторону стекла, — тот же прием, который позднее использует Тенниел в своей карикатуре, наделяя модное платье «вампи́рской» витальностью.

Освещенные окна как «экран», на который проецируются картины социальной несправедливости, становятся в XIX в. почти обязательным элементом святочного рассказа, где голодный ребенок через стекло наблюдает жизнь людей, не ведающих ни в чем нужды⁶. «Железная стена» социального различия, как правило, оказывается неустранимой и непреодолимой в жизни, и лишь после смерти невинные страдальцы вознаграждаются великой радостью, пополняя сонм ангелов — одновременно призрачный и светоносный. Максим Горький был прекрасно знаком с этой литературной традицией и даже спародировал ее в собственном святочном рассказе «О мальчике и девочке, которые не замерзли», опубликованном в «Нижегородском листке» 25 декабря 1894 г.:

В святочных рассказах издавна принято замораживать ежегодно по несколько бедных мальчиков и девочек. Мальчик или девочка поряточного святочного рассказа обыкновенно стоят перед окном какого-нибудь большого дома, любуются сквозь стекло елкой, горящей в роскошных комнатах, и затем замерзают, почувствовав много неприятного и горького [Горький 1949а: 487].

В противовес призракам и теням, о которых шла речь выше, Горький рисует персонажей из плоти и крови, отнюдь не спешащих присоединиться к ангельскому воинству. Писатель отказывается от идеализации детства и бедности: его маленькие попрошайки подчеркнута грязные и оборванные, невежественные и циничные, их характеризует сниженная лексика и вульгарный язык тела, а также неблагозвучные прозвища (Мишка Прыщ и Катька Рябая), причем Горький постоянно обыгрывает несоответствие своего текста «благородным» канонам жанра (так, к именам детей он дает примечание: «Не желая шокировать благовоспитанную публику, предлагаю переименовать героев моих в Мишеля и Катрин» [Там же: 488]). Откровенно призрачными, напротив, оказываются картины богатства — не подсмотренные в окнах, а рисуемые вьюгой, будто пародирующей экспозицию в витрине дорогого магазина:

⁵ О виде из окна экипажа как о протокинематографическом тропе см. также: [Wolfreys 2004: 47]. В книге Вулфриса приводятся многочисленные примеры социально-типических призраков в художественной литературе, где местом действия является Лондон. Мне близка мысль этого автора о том, что «городская образность становится столь избитой и повторяющейся, поскольку она так очевидно “правдива” с определенных точек зрения и в рамках определенных идеологических формаций, что любой акт репрезентации превращается в воспроизведение господствующих тропов» [Ibid.: 34]. В данной статье меня интересуют подобные тропы и формации, существующие «помимо» имен великих писателей, пересекая границы отдельных произведений, жанров, вербальных и визуальных медиа.

⁶ Я опираюсь на историю святочного рассказа, изложенную в докладе И. С. Булкиной «Приключения святочного рассказа в СССР: Гайдар, Светлов, Введенский» на XXVII Лотмановских чтениях «Текст в тексте» (21 декабря 2019 г., ИВГИ РГГУ).

Дул ветер, вздымая тут и там прозрачные тучки снега. Эти холодные тучки, неуловимых очертаний, красивые и легкие, как куски смятой кисеи, летали всюду. <...> На телеграфных проволоках висел иней, и они казались шнурами из белого плюша <...> И тучки снега понемногу превращались в густые вихристые клубы. Они крутились по улице, тут — в форме белых столбов, там — в виде длинных полос пышной ткани, осыпанной бриллиантами [Там же: 488, 490].

Возможность любоваться этими природными феноменами (в восприятии которых акцентирована работа культурных «фильтров», сплавляющих эстетическое и коммерческое) предполагает позицию внешнего наблюдателя, защищенного стеклом или положением за пределами пространства рассказа, потому что нахождение на улице, внутри городского «текста», в данном случае в полном соответствии с идеями Мишеля де Серто⁷, исключает созерцательность. Привлекательные визуальные характеристики призрачного зрелища противопоставлены тактильным: обманчивая нежность «кисеи» оборачивается яростью снежных зарядов, которые «кололи ледяными уколами кожу щек» [Там же: 488]. «В своем стремлении к теплу и к пище» [Там же: 492] и в противостоянии жестокой стихии герои Горького не становятся зрителями спектакля роскоши, ни реального, ни фантасмагорического — тем самым писатель разбивает устойчивую конструкцию, при помощи которой литераторы и художники инсценировали социальный контраст на протяжении более полувека. Примечательно, что в рамках этой отвергаемой им традиции именно завороченность зрелищем богатства, изобилия напрямую или косвенно приводит к гибели героев, Горький же объявляет неприемлемым созерцание чужих страданий и смерти, пусть даже в воображении и с целью извлечения морального урока:

...я знаю, что они, авторы, замораживают бедных детей для того, чтоб напомнить о их существовании богатым детям, но лично я не решусь заморозить ни одного бедного мальчика или девочки, даже и для такой вполне почтенной цели. <...> неловко как-то умерщвлять одно живое существо для того, чтобы напомнить о факте его существования другому живому существу [Там же: 487].

Фактически здесь поднимается вопрос о статусе внешнего наблюдателя и конструкции взгляда, обращенного на картину социальной несправедливости. Если в цитированном выше фрагменте из романа Диккенса взгляд писателя / читателя можно было идентифицировать с кем-то из персонажей (только вот с кем: с простодушным Смайком, с его «покровителем» Николасом Никльби или с мимоходом упомянутой «провинциальной старой леди?»), то святочные рассказы, как и «Призрак в зеркале» Тенниела, притязают на представление «объективной» картины «универсальному» зрителю. Кажущаяся «прозрачность» репрезентации маскирует классовые, расовые и гендерные

⁷ Де Серто противопоставляет взгляд на город с панорамной точки и погруженность в городскую среду — «темное пространство, где снуют толпы, которые, видимые сверху, сами внизу ничего не видят» [Де Серто 2013: 186].

характеристики этого взгляда, исходящего из специфического места в социальном поле и, соответственно, заключающего в себе определенную перспективу. Горький напрямую указывает на это место, констатируя, что социальное неравенство не ограничивается рамками текста, но зачастую воспроизводится в самом акте его рецепции: «бедные дети» становятся зрелищем для «богатых детей».

Судя по всему, очерки Горького о первых впечатлениях от кинематографического сеанса также можно рассматривать как попытку переключить внимание с самого зрелища на его социальный смысл, проблематизировать возможность «нейтрального», «универсального» взгляда и вернуть скрывающейся за ним фигуре зрителя не только зримые очертания, но и телесное присутствие. Телесное, аффективное измерение задействуется наиболее активно в процитированном ранее описании приближения поезда, который грозить «превратить вас в рваный мешок кожи, полный измятого мяса и раздробленных костей» [Pacatus 1896]. Рисуемый Горьким образ насилия сам по себе обладает насильственным потенциалом: он вырывает зрителя/читателя из комфортной анонимности безучастного наблюдения, заставляя ощутить свою уязвимость, а значит, и границы субъективной позиции, претендовавшей было на универсальность. Нельзя не оценить оригинальность и радикальность этого жеста, хотя ответ, который писатель дает на поднимаемый таким образом вопрос о положении зрителя, как мы увидим далее, во многом консервативен.

Тела в зале: неудобство (массовой) культуры

Через два дня после публикации в «Нижегородском листке» впечатления Горького о посещении кинематографа появились также в газете «Одесские новости». Образ «царства теней» в этом тексте значительно разбавлен фактографическим, «техническим» описанием работы проектора, подробным пересказом содержания картин — заметка не столько эмоциональна, сколько информативна. Фрагмент с упоминанием поезда позволяет составить общее представление о разнице между двумя текстами:

На вас идет издали курьерский поезд — берегитесь! Он мчится, точно им выстрелили из громадной пушки, он мчится прямо на вас, грозя раздавить; начальник станции торопливо бежит рядом с ним. Безмолвный, бесшумный локомотив у самого края картины... Публика нервно двигает стульями — эта махина железа и стали в следующую секунду ринется во тьму комнаты и все раздавит [Горький 1953с: 244].

Хотя эффект приближения поезда по-прежнему описывается в гипертрофированно экспрессивных терминах и с использованием ярких сравнений (можно сказать, интенсивность характеристики движения даже усиливается: «стрела» меняется на пушечное ядро), здесь уже нет образа растерзанного тела, придававшего первому тексту особый драматизм. Более того, если в очерке для «Нижегородского листка» читатель помещался в зал и

должен был вместе с рассказчиком последовательно переживать нарастание тревоги и напряжения, то во втором тексте этот прием («берегитесь», «мчится прямо на вас») используется дозированно, а в решающий момент происходит разотождествление читателя и зрителя, позволяющее со стороны наблюдать за «публикой», которая «нервно двигает стульями». Примечательно, что производимый фильмом эффект здесь также фиксируется на телесном уровне: движение выдает эмоцию. Однако телесное присутствие и видимость фигуры зрителя приобретает принципиально иной характер — внешний по отношению к читателю, который вновь занимает безопасное положение «объективного», лишённого социальных и физических характеристик наблюдателя.

Эта конструкция соответствует позиции резонера, и неудивительно, что значительная часть очерка Горького выдержана в морализаторском ключе. Сходная ситуация возникает и в статье для «Нижегородского листка», где «вызывающий женский смех» прерывает саморефлексию рассказчика, и тот от наблюдений за собой-зрителем переходит к наблюдению за социальным другим — проститутками. Синематограф в Нижний Новгород привез антрепренер Шарль Омон, чье заведение Горький считал рассадником разврата, а артисток кафешантана — поголовно продажными женщинами. Соответственно, их присутствие в зрительном зале создавало неприемлемую, по мнению Горького, ситуацию: «честные» женщины превращаются в зрелище для гулящих. Эта мысль занимает центральное место в обоих текстах, противопоставляющих зрительниц — «жертв общественного темперамента» [Расатус 1896] — героиням документальных фильмов «Выход рабочих с фабрики» и «Завтрак младенца». В обстоятельной заметке для «Одесских новостей», где эти кинокартины, как и многое другое, описаны несколько более подробно, контраст представлен следующим образом:

Толпа живых, подвижных, весело хохочущих женщин выступает из широких ворот, разбегается по экрану и исчезает. Все они такие милые, с такими скромными, облагороженными трудом живыми личиками. А на них из тьмы комнаты смотрят их землячки, интенсивно веселые, неестественно шумные, экстравагантно одетые, немножко подкрашенные и не способные понять своих лионских землячек [Горький 1953с: 245].

Примечательно, что «тьма комнаты» в этом описании одновременно риторически сгущается (в противовес льющемуся с экрана свету «чистой, трудовой жизни» [Расатус 1896]) и рассеивается, так как Горькому, а вслед за ним и читателю, оказывается прекрасно виден не только внешний облик зрительниц, но и их переживания. И если радостей честного труда они, как явствует из приведенной цитаты, «не способны понять», то «Завтрак младенца», напротив, предположительно вызывает сильные чувства в женщинах, «лишенных счастья иметь мужа и детей»: «...может быть, многие из них, глядя на эту картину, хотели бы плакать, но не могут и должны смеяться, ибо такая уж у них профессия печально-смешная» [Горький 1953с: 245, 246]. Этой мысли нет в более раннем тексте, где Горький лишь задается риторическим вопросом, «место ли этой семейной картине у Омона?» [Расатус 1896]. Меж тем рассуждение из «Одесских новостей», очевидно, не было для писателя проходным:

как отметил Юрий Цивьян, оно легко в основу очерка «Отомстил» [Цивьян 1991: 436–437], опубликованного в «Нижегородском листке» тогда же, 7 июля 1896 г., по свежим впечатлениям от киносеанса. В этом тексте проститутка, пытаясь в ресторане завязать разговор с потенциальным клиентом, перебирает различные темы и, когда речь заходит о синемаатографе, вдруг переходит от дежурного флирта к искренней, живой эмоции:

...особенно мне нравится одна картинка. Молодые супруги... муж и жена... такие, знаете, здоровые, красивые, завтракают и кормят бебе... миленького такого! Он ест и строит рожи... ах, как это мило! Вы непременно обратите внимание на эту картину... она такая многозначительная... и, знаете, здесь эта картина как-то особенно хороша... то есть не хороша, а сильна [Горький 1949b: 340].

Собеседник, полный презрения к ее роду занятий, необоснованно, бессмысленно жесток с нею: нащупав ее слабое место, он в красках рисует ей радости семейной жизни, а затем, вдоволь наигравшись с чувствами женщины, бросает на стол десять рублей и уходит. Анализ Цивьяна сосредоточен на фигуре проститутки как зрительницы раннего кино, и я еще вернусь к ее символическому значению, однако хотелось бы также привлечь внимание ко второму персонажу этого наброска, чье описание в начале текста легко можно принять за автопортрет Горького:

Свободной походкой завсегдагая в зал шикарной ярмарочной гостиницы вошел молодой человек, одетый во все черное, высокий, сутуловатый, с серыми, холодными, насмешливо прищуренными глазами и с высоким, изрезанным морщинами лбом. Он прошел к столику, у двери на балкон, сел и, плотно сжав сухие и тонкие губы, окинул зал острым и все охватившим взглядом [Там же: 337].

Повествование ведется в третьем лице, и рассказчик занимает привычное положение «объективности» и «невидимости», но в то же время представляется возможным рассматривать данный очерк как критический пересмотр этой позиции, в которую рано или поздно «соскальзывал» автор в своих статьях о кино, особенно первой, где женщины в зрительном зале подвергаются безоговорочному осуждению. Соположение этих текстов позволяет увидеть в более позднем еще одну попытку перенаправить взгляд на себя-зрителя — того самого, который в заметках о кино отвлекался от происходящего на экране, чтобы прокомментировать действие, разворачивающееся вокруг. В очерке «Отомстил» персонаж, которого мы решили считать двойником Горького, притязает на положение безучастного наблюдателя, однако в реальности оказывается действующим лицом и до какой-то степени даже режиссером явленной читателю социальной драмы. Его напускное безразличие скомпрометировано указанием на возможные мотивы его поведения, среди которых выделяется сексуальная фрустрация и связанная с ней обида на весь женский пол:

Ему положительно было приятно мучить эту женщину; было время, его тоже мучили и они, не таким мучением, но мучением ожидания, неизвестности — более острым, чем это [Там же: 342].

Убежденность в собственной правоте уподобляет его библейской фигуре фарисея, лжеправедника, готового кинуть камень в блудницу, не замечая пресловутого бревна в собственном глазу. Новозаветные коннотации ярче высвечивают моральные аспекты положения зрителя-резонера, мыслящего себя в отрыве от наблюдаемых на экране или в жизни сцен: эта квазинейтральная позиция проблематизируется Горьким как благоприятная почва для насилия — вполне в духе позднейших рассуждений Сьюзан Сонтаг.

Интересно, что проститутка в очерке «Отомстил» имеет малороссийское происхождение — таким образом, динамика отношений между персонажами окрашена не только гендерным неравенством, но и дублирующим его эффекты имперским доминированием. В противовес этому, в заметке о кино из «Одесских новостей», где зрительницы названы «землячками» люмьеровских работниц, как и в других статьях Горького о Всероссийской выставке 1896 г., подчеркиваются иностранные корни сотрудниц заведения Омона, что придает направленной на них морализаторской критике оттенок ксенофобии. В текстах Горького Франция в целом и особенно Париж предстают источником безусловно тлетворных влияний, поставщиками разврата и декаданса. Независимо от реального происхождения артисток кафешантана Горький характеризует их выступления как «французские». Так, выступление австрийской певицы Паулы Менотти (1870–1939) в одном из очерков о выставке описывается следующим образом:

Раздаются слова гривуазной песенки, исполняемой с французским шиком, полной двусмысленностей, поясняемых жестами и телодвижениями. Публика замирает в восторге и упоении пред этим искусством «Казино», «Фоли-Бержер» и других бульварных сцен Парижа [Горький 1953b: 239].

Наряду с «эксцентрично одетыми, или, скорее, раздетыми» женщинами [Там же: 239] и их сценическим репертуаром, другим ключевым явлением, возникшим в Париже и широко распространившимся как новая порочная «мода», Горький называет интерес к оккультизму, смерти и загробному миру. В его статьях 1896 г., в том числе в заметке о кино из «Одесских новостей», неоднократно упоминается «Кабачок смерти» — тематическое заведение на Монмартре, «где, сидя в гробах, заменяющих столы, и попивая пиво из черепов, играющих роль бокалов, оно (французское общество. — К. Г.) хладнокровно издевается над великой тайной смерти» [Горький 1953a: 129]. Приведенная цитата взята из статьи «Поль Верлен и декаденты», написанной на смерть поэта, где Горький, отдавая должное таланту Верлена, тем не менее заключает, что «со всех трех точек зрения («обыденной», психиатрической и социологической. — К. Г.) декаденты и декадентство — явление вредное, антиобщественное, — явление, с которым необходимо бороться» [Там же: 125]. Сам писатель своей публицистикой пытался внести посильный вклад в эту борьбу, предупреждая в том числе о потенциальном вреде необыкновенных впечатлений, поставляемых кинематографом и пробуждающих в публике интерес к все более изощренным зрелищам:

Нас может далеко, очень далеко завести эта жажда странностей и новизны, и «Кабачок смерти» из Парижа конца девятнадцатого века может переехать в Москву в начале двадцатого [Горький 1953с: 245].

Это несколько туманное заявление — едва ли не единственное упоминание возможного негативного влияния киносеанса, зрителем которого был Горький, на широкую публику. Напротив, одним из лейтмотивов обеих заметок о кино выступает мысль о том, что фильмы Люмьеров — «очень приличные картины» [Там же], плохо подходящие для демонстрации «на всероссийском торжище, жаждущем пикантного и экстравагантного» [Расатус 1896], а тем более в заведении Омона. Примечательно, что в этих текстах Горький не допускает предположения о том, что картины честной трудовой и семейной жизни могут иметь облагораживающее, воспитательное воздействие на «заблудшую» аудиторию. Напротив, «качество» зрителей и контекст показа рассматриваются как формирующие факторы, предопределяющие траекторию развития кино в ближайшем будущем: «Я уверен — эти картины заменят иным, более подходящим к общему тону концертного зала жанром. Дадут, например, картину “Она раздевается” или “Акулина, выходящая из ванны” или “Она надевает чулки”» [Расатус 1896]; синемаграф «будет показывать иллюстрации к сочинениям де Сада и к похождениям кавалера Фоблаза; он может дать ярмарке картины бесчисленных падений мадемуазель Нана, воспитанницы парижской буржуазии, любимого детища Эмиля Золя» [Горький 1953с: 245].

В своей оценке «ярмарки», под которой в данном случае имеется в виду Всероссийская промышленная и художественная выставка 1896 г., Горький близок к отзыву, оставленному Достоевским о Всемирной выставке в Лондоне тремя десятилетиями раньше. У обоих писателей масштабы экспозиций и представленные на них достижения вызывают не энтузиазм, а тревогу, связанную с коммерциализацией и массовизацией культуры, а также сопряженной с этим подменной внутренней содержания внешним блеском. Достоевский, описывая лондонскую выставку 1862 г. в своих «Зимних заметках о летних впечатлениях», называет ее «колоссальной декорацией», что, как представляется, должно указывать не только и не столько на временный характер экспозиции в целом, включая возведенный специально для нее «дворец», сколько на озабоченность материальным, маскирующую духовную пустоту:

Вы смотрите на эти сотни тысяч, на эти миллионы людей, покорно текущих сюда со всего земного шара, — людей, пришедших с одною мыслью, тихо, упорно и молча толпящихся в этом колоссальном дворце, и вы чувствуете, что тут что-то окончательное совершилось, совершилось и закончилось. Это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из Апокалипсиса, в очию совершающееся. Вы чувствуете, что много надо векового духовного отпора и отрицания, чтоб не поддаться, не подчиниться впечатлению, не поклониться факту и не обоготворить Ваала, то есть не принять существующего за свой идеал [Достоевский 1973: 70].

Горький также акцентирует поверхностное, внешнее впечатление, называя выставку «универсальной лавочкой, в которой собрано так много образцов разных, несомненно, хороших товаров, ибо все они сделаны “напоказ”» [Горький 1953б: 237]. Эта характеристика распространяется и на посетителей выставки, которых писатель именуется «культурной толпой» — обычно в кавычках, относящихся, конечно, в первую очередь к эпитету: «Ведь она, в сущности, культурна только внешне, ее культура — это культура портных и сапожников, культура галстука, внутренне же она — стадо, как и всякая другая толпа. Не бог сотворил всех этих людей в уродливо широких брюках и неприлично коротких тужурках — их создали портные» [Там же: 238]. В другом месте того же очерка из серии впечатлений от Всероссийской выставки, озаглавленного «Развлечения», Горький отмечает, описывая обстановку ярмарочных кафешантанов: «Кругом все так роскошно, — культура домов терпимости из года в год повышается, это факт» [Там же: 240]. Используя парадоксальные сочетания, почти оксюмороны «культурная толпа», «культура домов терпимости», писатель привлекает внимание к семантической девальвации понятия *культура*, значение которого сводится к техническим достижениям и уровню жизни — сугубо внешним аспектам, больше подходящим под определение *цивилизации* (антагониста *культуры* в рамках немецкой культурфилософской традиции, оказавшей большое влияние на трактовку этих понятий в российском контексте).

Примечательна устойчивая ассоциация массовой, коммерческой культуры с проституцией: в этом можно увидеть нечто большее, чем буквальное указание на «продажность» артисток кафешантана. Юрий Цивьян отмечает, что фигура проститутки неизменно упоминается в описаниях публики раннего кино, оставленных современниками, и делает предположение о ее метонимическом значении: «она как бы представляет всему образу кинозала так же, как этот образ представляет обществу в целом» [Цивьян 1991: 49]. Импровизированные кинотеатры первых лет представляли собой в высшей степени «демократическое» пространство, где встречались различные слои общества, причем привычные иерархии не получали наглядного выражения, так как «благородные» зрители и маргиналы сидели вперемежку на одинаковых стульях или скамьях. Разнородный социальный состав и предполагаемая всеядность аудитории способствовали ее метонимической персонификации в образе проститутки. Чуть позже, уже в начале XX в., сам кинематограф, «обнажающий» частную жизнь на потребу публике, механически воспроизводящий одни и те же эмоции, начинает сравниваться с проституткой [Hansen 1991: 232; Tsvian 1994: 29].

Как представляется, проститутки-зрительницы в очерках Горького о кино воплощают не только то социальное зло, о котором писатель говорит прямо, но и идею массового вкуса⁸. Действительно, они идеально подходят для такой роли, являясь одновременно носителями этого вкуса и его продуктами, потребителями кинематографического зрелища (а также модной одежды и духов — детали, которые не устают отмечать Горький) и объектами потребления. В очерке «Развлечения» автор пишет об артистках кафешантана:

⁸ О феминизации массовой культуры см.: [Huyssen 1986: 44–62].

Я далек от обвинения всех этих «этуалей»⁹ и «неподражаемых», «вне конкуренции» стоящих дам, — я не обвиняю их ни в чем. Они суть продукты спроса, выдвинутые временем на рынок разврата. Их создала публика, эта «культурная толпа», наполняющая с восьми часов вечера до четырех часов утра ярмарочные кабаки. Ей нужны были образчики всех видов порока, и нужно было ей дать их в самых изящных и привлекательных формах. Вот ей и дают их [Горький 1953б: 238].

Цивьян пишет о своего рода неизбежности отождествления раннего кино с проституцией: «кинематографу было не избежать осуждения, даже если бы все фильмы были исключительно пристойными, а проститутки не допускали в зал. Не столько содержание картин или характер аудитории, сколько сама природа кинематографического дискурса предполагала навязчивость, нескромность и нарушение границ частной жизни» [Tsivian 1994: 29]. Сходным образом можно утверждать, что «продажность» эстрадных исполнительниц, на которой настаивает Горький, отсылает не только к их участию в «гривуазных» номерах и предполагаемой сексуальной доступности, но и к базовому принципу функционирования индустрии развлечений, регулируемой рыночным спросом, а не моральными или эстетическими императивами.

Любопытная деталь содержится в очерке «Развлечения» в описании публики, предвкушающей появление знаменитой артистки: «У Ломача¹⁰ ожидают выхода на эстраду одной из “этуалей”. Ожидающие — возбуждены и нервно постукивают тростями в пол, судорожно двигаясь на стульях» [Горький 1953б: 238]. Через две недели в той же газете Горький использует сходный прием, чтобы передать эмоции, испытываемые зрителями «Прибытия поезда»: «Публика нервно двигает стульями» [Горький 1953с: 244]. Можно было бы посоветовать на скудость доступных автору выразительных средств, однако представляется, что это совпадение неслучайно. В обоих случаях речь идет о будоражащем зрелище, вызывающем физическую реакцию, а вернее, о моменте отсрочки — выхода звезды на сцену или невольное ожидаемого столкновения. Соответственно, обе ситуации отличает некоторая незавершенность, интенсивность переживаемых эмоций, а также их телесный, висцеральный характер. Особое значение для Горького имеет приписываемая телодвижениям публики конвульсивность («судорожно», «нервно»), изобличающая в происходящем социально-психологическую патологию.

Очерк «Поль Верлен и декаденты» содержит недвусмысленные указания на то, что Горький читал «Вырождение» Макса Нордау, вышедшее по-русски в 1894 г., и испытал большое влияние изложенных в книге идей. Все проанализированные мною статьи 1896 г. так или иначе говорят о болезненном характере современной жизни, перверсивности новейших культурных тенденций и развращенности публики, требующей все более интенсивной чувственной стимуляции. «Нервность» — также слово из лексикона Нордау¹¹,

⁹ Звезд (от фр. *étoile*).

¹⁰ Петербургский купец, содержатель одной из гостиниц, принимавших посетителей Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде. В данной цитате речь идет о гостиничном ресторане и сцене внутри него.

¹¹ Примечателен отзыв Нордау о символистах, от которых, как было показано выше, Горький активно стремился дистанцироваться, хотя и заимствовал их характерную

заимствованное им, в свою очередь, из работ Жан-Мартена Шарко и Чезаре Ломброзо по психиатрии и Рихарда фон Крафт-Эбинга по сексопатологии. Подобный медиализованный подход к эстетике печально известен развитием, которое он получил в XX в., достигнув апогея в осуждении «дегенеративного» искусства нацистами.

В то же время рассуждение о «нервном» характере жизни в современном метрополисе легло в основу социологии города Георга Зиммеля, который видел свою задачу в том, чтобы «не обвинять и не оправдывать, но понимать» [Зиммель 2002: 12]. И некоторые — наименее оценочные — мысли Горького оказываются удивительно близки тому, о чем напишет Зиммель в 1903 г. в своем эссе «Большие города и духовная жизнь». Так, описывая эффекты кинематографа в заметке для «Одесских новостей», Горький предлагает неожиданную интерпретацию увиденного:

Ваши нервы натягиваются, воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения. (...) Уж не намек ли это на жизнь будущего? [Горький 1953с: 244].

Эта мысль не получает развития в статье, и невозможно с уверенностью утверждать, что именно имел в виду автор. Однако примечательна параллель к этому описанию, возникающая в эссе Зиммеля, который (без каких-либо отсылок к кинематографической образности) пишет об «окраске, или, вернее, обесцвечивании вещей их денежным эквивалентом», в результате чего вещи «представляются человеку с притупленными чувствами однообразно тусклыми и серыми, ничего не стоящими, недостойными никакого предпочтения перед другими» [Зиммель 2002: 6, 5]. Можно сказать, что адаптация человеческой психики к «насилию большого города» [Там же: 2] превращает реальность в «кино», чей зритель отстраненно и безучастно наблюдает за происходящим.

Горький не видит другого способа противодействовать этому процессу, кроме нового насилия: поразительной жестокостью отличается не только описание гипотетического столкновения с кинематографическим поездом, но и совершенно неожиданное завершение очерка для «Нижегородского листка». Обрисовав направление, которое, на его взгляд, должно принять дальнейшее развитие кино в соответствии с вульгарным контекстом показа, Горький затем озвучивает престранную идею «киносценария» собственного авторства:

И я мог бы предложить несколько сюжетов для демонстрации посредством синематографа и ради развлечения ярмарочной публики, например, — следует пшюта¹² посадить на кол, по методе турок, и фотографировав его — показывать. Это не особенно пикантно, но весьма поучительно [Racatus 1896].

образность в описании кинематографа: «Символисты, насколько они честные люди, вследствие болезненного состояния своей нервной системы могут мыслить только туманно» [Нордау 1894: 119].

¹² Щеголя, франта.

Выше мы видели, как в очерке «Отомстил» Горький осуждает тот взгляд на проституток, который присутствовал в его собственных текстах о кино, обнаруживая бесчеловечный характер подобного отношения. Однако «реабилитацию» проходят лишь женщины, тогда как «ярмарочный гуляка» остается воплощением зла, достойным самой мучительной казни.

Мотив экранной казни, используемой в воспитательных целях, совершенно в ином смысле появляется четверть века спустя в небольшом тексте Велимира Хлебникова¹³ — наброске к речи в Ростове-на-Дону, где писатель побывал в 1920 г. в связи с постановкой его пьесы «Ошибка смерти». Подобно этой драме, в которой происходит полная и окончательная победа человека над смертью, набросок «Речь в Ростове» посвящен грядущей «отмене» смерти в качестве центрального элемента системы наказаний. Хлебников предполагает, что различные виды наказаний, от тюремного заключения до смертной казни, будут заменены их кинематографической репрезентацией, причем преступники будут видеть самих себя «в главных ролях»:

Будущее теневой игры заставит виновного, сидя в первом ряду кресел, смотреть на свои мучения в мире теней. Наказание не должно выйти из мира теней! (...) Пусть люди смотрят на себя в темнице, вместо того чтобы сидеть в ней. Смотрят на свой теневой расстрел, вместо того, чтобы быть расстрелянными [Хлебников 2005].

Называя кино «теновой игрой», Хлебников, вероятно, обыгрывает распространенное в начале XX в. в некоторых языках наименование кинематографа «игрой света»: *Lichtspiel, photoplay* [Цивьян 1991: 26], — но не исключена также и отсылка к очеркам Горького или к более широкому, навеянному эстетикой и поэтикой символизма контексту восприятия раннего кино как «царства теней». Так или иначе, в противоположность Горькому, Хлебников исходит из отождествления, а не противопоставления зрителя и зримого:

Тот, кто сидит на стуле и видит всадника, скачущего по степи, ему кажется, что это он сам мчится в дикой пустыне Америки, споря с ветром. Он забывает про свой стул и переселяется во всадника [Хлебников 2005].

Это отождествление пересекает границы текста, включая в себя и внешнего зрителя (читателя, слушателя), который, сострадав экранному Разину, готов простить и помиловать Разина, сидящего «в креслах теневой игры», потому что уже не отделяет себя от него.

* * *

Как показал Юрий Цивьян, восприятие раннего кинематографа было опосредовано «многослойной докинематографической культурой» [Tsivian 1994: 108]. В случае заметок Горького о киносеансах на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде в 1896 г. среди основных таких слоев (каждый

¹³ Я благодарна М. С. Неклюдовой за указание на этот источник.

из которых, в свою очередь, обнаруживает сложносоставную природу) можно назвать традицию репрезентации бедности как мира теней, патологизацию современной жизни в трудах психиатров второй половины XIX в. и критику массовой культуры, нередко принимавшую женоненавистнические формы.

Горький использовал кино как повод для разговора о статусе зрителя и природе зрелища. Как видно из других текстов этого периода, в первую очередь святочного рассказа «О мальчике и девочке, которые не замерзли», молодого писателя волновало то, каким образом литература конструировала спектакль бедности, предлагавшийся вниманию состоятельных читателей. Ключевым топосом в описаниях социальной несправедливости ко второй половине XIX в. стало противопоставление блестящего в прямом и переносном смысле мира роскоши и возникающих в его лучах призрачных образов изнанки городской жизни. «Царство теней», упоминаемое в первых строках очерка Горького для «Нижегородского листка», напрямую перекликается с такого рода репрезентациями. Кроме того, в обеих заметках о кино акцентируется (социальный) контраст между людьми на экране и в зрительном зале, являющемся, по мысли Горького, средоточием праздности и разврата.

Демонстрация нового изобретения — кинофильмов — в хорошо знакомых условиях ярмарочного кафешантана позволила Горькому сосредоточиться на преисполненности «порочного» контекста, нападками на который пронизаны и другие очерки писателя о Всероссийской выставке. Эта критика направлена против феномена массовой культуры, в котором Горький видел одновременно симптом и двигатель современного «вырождения». Данный комплекс проблем персонифицируется в фигуре женщины — артистки кабаре, которая присутствует на киносеансе в качестве зрительницы, а в действительности, как дает понять Горький, в надежде завязать знакомство с мужчиной. «Продажность» эстрадной исполнительницы метонимически указывает на коммерческий характер индустрии развлечений, суть которой, по мнению Горького, сводится к «популяризации разврата и имитации искусства» [Горький 1953b: 237].

Несмотря на общий морализаторский тон, отдельные наблюдения Горького и используемые им приемы представляются весьма продуктивными для анализа зрительского опыта как культурной конструкции. Так, Горький не оставляет без внимания центральную для европейской литературы и визуальных медиа XIX в. фигуру «невидимого» зрителя, чей взгляд претендует на объективность и универсальность. В этом контексте поезд Люмьеров в интерпретации Горького можно рассматривать не только как апокалиптическое видение, несущее возмездие жрецам порока, но и как способ указать на телесное присутствие зрителя. Этот прием работает, пока читатель очерка отождествляет себя с кинозрителем, однако такое положение оказывается крайне неустойчивым: подобно ранним фильмам, упоминавшимся в начале этой статьи, Горький увлекается фигурой зрителя как социального другого, за которым мы вслед за рассказчиком наблюдаем с безопасного расстояния. В рамках концепции Маршалла Маклюэна, противопоставляющей «печатную» культуру «электрической», тексты Горького о кино отражают переломный момент, когда «“точка зрения”, которая явно представляет собой результат книгопечатных чар» [Маклюэн 2003: 23], обнаруживает свою ограниченность, но отказаться от нее еще невозможно. В противовес

этому набросок речи Хлебникова, где снимается оппозиция между зрителем и зрелищем, свидетельствует о наступлении «электрической эпохи» — эры «интенсивного вовлечения» и «осознания того, что мы становимся тем, к чему прикован наш взор» [Там же: 30, 23].

Источники

- Горький 1949а — *Горький М.* О мальчике и девочке, которые не замерзли: Святочный рассказ // Горький М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1: Повести, рассказы, стихи: 1892–1894. М.: Худ. лит., 1949. С. 487–494.
- Горький 1949б — *Горький М.* Отомстил... // Горький М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 2: Рассказы, стихи: 1895–1896. М.: Худ. лит., 1949. С. 337–343.
- Горький 1953а — *Горький М.* Поль Верлен и декаденты // Горький М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 23: Статьи: 1895–1906. М.: Худ. лит., 1953. С. 124–137.
- Горький 1953б — *Горький М.* Развлечения // Горький М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 23: Статьи: 1895–1906. М.: Худ. лит., 1953. С. 236–242.
- Горький 1953с — *Горький М.* Синемаграф Люмьера // Горький М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 23: Статьи: 1895–1906. М.: Худ. лит., 1953. С. 242–246.
- Диккенс 1958 — *Диккенс Ч.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 6: Жизнь и приключения Николаса Никльби: Роман (Главы XXXII–LXV) / Пер. с англ. А. В. Кривцовой. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1958.
- Достоевский 1973 — *Достоевский Ф. М.* Зимние заметки о летних впечатлениях // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5: Повести и рассказы: 1862–1866. Игрок. Л.: Наука, 1973. С. 46–98.
- Маркс 1952 — *Маркс К.* Капитал: Критика политической экономии / Пер. с нем. И. И. Степанова-Скворцова. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1952.
- Нордау 1894 — *Нордау М.* Вырождение / Пер. с нем. Р. И. Сементковского. СПб.: Ф. Павленков, 1894.
- Твэн 1896 — *Твэн М.* Янки при дворе короля Артура / Пер. с англ. Н. М. Федоровой. СПб.: Тип. бр. Пантелеевых, 1896.
- Хлебников 2005 — *Хлебников В.* Речь в Ростове // Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6: Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления. 1904–1922. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 279.
- Mary Ann Walkley 1863 — *Mary Ann Walkley* // *The Spectator*. 1863. 27 June. P. 10.
- Racatus 1896 — *Racatus I. M.* [*Горький М.*]. Беглые заметки // Нижегородский листок. 1896. 4 июля. С. 3.

Литература

- Автономова 2011 — *Автономова Н. С.* К вопросу о призраках: Маркс, Деррида и другие // Политико-философский ежегодник. Вып. 4 / Отв. ред. И. К. Панин. М.: ИФРАН, 2011. С. 134–154.
- Де Серто 2013 — *Де Серто М.* Изобретение повседневности. Т. 1: Искусство делать / Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2013.
- Дейвид 2017 — *Дейвид Э. М.* Жертвы моды: опасная одежда прошлого и наших дней / Пер. с англ. С. Абашевой. М.: Нов. лит. обозрение, 2017.
- Деррида 2006 — *Деррида Ж.* Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Logos-altera; Esse homo, 2006.

- Зиммель 2002 — *Зиммель Г.* Большие города и духовная жизнь / [Пер. с нем.] // Логос. 2002. № 3/4 (34). С. 1–12.
- Маклюэн 2003 — *Маклюэн М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Г. Николаева. М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003.
- Цивьян 1991 — *Цивьян Ю. Г.* Историческая рецепция кино: Кинематограф в России: 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991.
- Halbert 2014 — *Halbert J.* Liberating the slaves of the needle: The Association for the Aid and Benefit of Dressmakers and Milliners, 1843–1863 // *Retrospectives*. Vol. 3. No. 1. 2014. P. 44–58.
- Hansen 1991 — *Hansen M.* Babel and Babylon: Spectatorship in American silent film. Cambridge, MA; London: Harvard Univ. Press, 1991.
- Huyssen 1986 — *Huyssen A.* After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism. Bloomington; Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1986.
- Schivelbusch 1995 — *Schivelbusch W.* Disenchanted night: The industrialization of light in the nineteenth century. Berkeley; Los Angeles; London: Univ. of California Press, 1995.
- Strauven 2012 — *Strauven W.* Early cinema's touch(able) screens: From Uncle Josh to Ali Barbouyou // *NECSUS*. Vol. 1. No. 2. 2012. P. 155–176.
- Tsivian 1994 — *Tsivian Yu.* Early cinema in Russian and its cultural reception / Trans. by A. Bodger. London; New York; Routledge, 1991.
- Wilson 2019 — *Wilson J.* In Russia, the ultimate scary story is about losing your coat // *The Paris Review*. 2019. 31 Oct. URL: <https://www.theparisreview.org/blog/2019/10/31/in-russia-the-ultimate-scary-story-is-about-losing-your-coat>.
- Wolfreys 2004 — *Wolfreys J.* Writing London. Vol. 2: Materiality, memory, spectrality. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2004.

References

- Avtomomova, N. S. (2011). K voprosu o prizrakakh: Marks, Derrida i drugie [On the question of spectres: Marx, Derrida and others]. In I. K. Panin (Ed.). *Politiko-filosofskii ezhegodnik* [Annual on politics and philosophy] (Vol. 4), 134–154. Moscow: IFRAN. (In Russian).
- De Serto, M. (2013). *Izobretenie povsednevnosti* [Trans. from Certeau, M. de (1980). *L'invention du quotidien*, (Vol. 1) *Arts de faire*. Paris: Gallimard]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge. (In Russian).
- Deivid [= David], E. M. (2017). *Zherty mody: opasnaia odezhda proshlogo i nashikh dnei* [Trans. from David, A. M. (2015). *Fashion victims: The dangers of dress past and present*. London: Bloomsbury]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Derrida, Zh. (2006). *Prizraki Marksa. Gosudarstvo dolga, rabota skorbi i novyi internatsional* [Trans. from: Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx*. Paris: Galilée]. Moscow: Logos-al'tera; Ecce homo. (In Russian).
- Halbert, J. (2014). Liberating the slaves of the needle: The Association for the Aid and Benefit of Dressmakers and Milliners, 1843–1863. *Retrospectives*, 3(1), 44–58.
- Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American silent film*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.
- Huyssen, A. (1986). *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Makliuen, M. (2003). *Ponimanie media: Vneshnie rasshireniia cheloveka* [Trans. from McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. New York: McGraw-Hill]. Moscow: KANON-press-TS; Kuchkovo pole. (In Russian).
- Schivelbusch, W. (1995). *Disenchanted night: The industrialization of light in the nineteenth century*. Berkeley: Univ. of California Press.

- Strauven, W. (2012). Early cinema's touch(able) screens: From Uncle Josh to Ali Barbouyou. *NECSUS*, 1(2), 155–176.
- Tsiv'ian, Iu. G. (1991). *Istoricheskaia retseptsia kino: Kinematograf v Rossii: 1896–1930* [Historical reception of cinema: The cinema in Russia, 1896–1930]. Riga: Zinatne. (In Russian).
- Tsivian, Yu. (1994). *Early cinema in Russian and its cultural reception*. A. Bodger (Trans.). London: Routledge.
- Wilson, J. (2019, October 31). In Russia, the ultimate scary story is about losing your coat. *The Paris Review*. <https://www.theparisreview.org/blog/2019/10/31/in-russia-the-ultimate-scary-story-is-about-losing-your-coat>.
- Wolfreys, J. (2004). *Writing London*, (Vol. 2) *Materiality, memory, spectrality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Zimmel', G. (2002). Bol'shie goroda i dukhovnaia zhizn' [Trans. from Simmel, G. (1903). Die Großstädte und das Geistesleben]. *Logos*, 2002(3/4(34)), 1–12. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Ксения Олеговна Гусарова

кандидат культурологии
старший научный сотрудник,
Институт высших гуманитарных
исследований, Российский
государственный гуманитарный
университет
Россия, ГСП-3, 125993, Москва,
Миусская пл., д. 6
Тел.: +7 (495) 250-66-68
доцент, кафедра культурологии
и социальной коммуникации,
Российская академия народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского,
д. 82
Тел.: +7 (499) 956-99-99
✉ kgusarova@gmail.com

Information about the author

Ksenia O. Gusarova

Cand. Sci. (Cultural Studies)
Senior Researcher,
Institute for the Advanced Studies
in the Humanities, Russian State University
for the Humanities
Russia, GSP-3, 125993, Moscow,
Miusskaya Sq., 6
Tel.: +7 (499) 250-66-68
Associate Professor,
Department of Cultural Studies
and Social Communication,
The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-99-99
✉ kgusarova@gmail.com

С. Н. Зенкин^{ab}

ORCID: 0000-0002-0114-0588

✉ sergezenkine@hotmail.com

^a *Российский государственный гуманитарный университет
(Россия, Москва)*

^b *Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Россия, Санкт-Петербург)*

КАК УКРАСТЬ ОБРАЗ: ПОЭТИКА ОДНОГО СЮЖЕТА В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО

Аннотация. В мировой литературе XIX–XX вв., а также в кинематографе, нередко встречается сюжет о похищении визуальных изображений — произведений живописи, скульптуры и т. п. В статье сделана попытка выделить рекуррентные структуры, посредством которых организуется повествование о «краже образа», а также формируется или деформируется сам визуальный образ, попавший в рассказ. Данный сюжет изучается в трех аспектах: нарратологическом, семантическом и риторическом. Визуальный образ выступает как актант в повествовании, не отличаясь в этом от обычной ценной вещи, которой можно завладеть; происходя из чужой или старинной культуры, он получает значимость священного объекта, выделяемого различными оболочками и рамками; он вовлекается в игру фигуральных подмен и ассоциаций — метафорически или метонимически связывается с одним из персонажей, включается в открытые или закрытые серии. Такие серии копий, соответствующие общей виртуализации визуальных образов в современной цифровой цивилизации, ставят под вопрос исходную сюжетную коллизию, предполагающую похищение уникального оригинала.

Ключевые слова: визуальный образ, повествование, литература, кино, сюжеты о краже, семиотика, теория литературы, теория кино

Для цитирования: Зенкин С. Н. Как украсть образ: поэтика одного сюжета в литературе и кино // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 194–215. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-194-215.

*Статья поступила в редакцию 30 мая 2020 г.
Принято к печати 28 июня 2020 г.*

S. Zenkin^{ab}

ORCID: 0000-0002-0114-0588

✉ sergezenkine@hotmail.com

^a *Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)*

^b *National Research University
Higher School of Economics (Russia, St. Petersburg)*

HOW TO STEAL AN IMAGE: POETICS OF A PLOT IN LITERATURE AND CINEMA

Abstract. In world literature of the 19th–20th centuries, as well as in cinema, a narrative plot is frequently employed that involves the abduction of visual representations — paintings, sculptures, etc. This article makes an attempt to highlight the recurrent structures that organize the story about the “theft of an image”, and also form or deform the visual image itself once introduced into a story. Three aspects of the plot are studied: narratological, semantic and rhetorical. The visual image functions as a narrative actant, not different in this from a valuable thing that one can take hold of; originating from a foreign or ancient culture, it acquires the status of a sacred object, enshrined in various envelopes and frames; it is involved in the play of figurative substitutions and associations — metaphorically or metonymically linked to one of the characters, included in closed or open image series. Those series of copies, corresponding to the general virtualization of visual images in modern digital civilization, call into question the original narrative intrigue, which implies the abduction of a unique original work. The article takes into consideration literary works by Arthur Conan Doyle, Dashiell Hammett and Donna Tartt, movies directed by John Frankenheimer, William Wyler, John McTiernan, Giuseppe Tornatore, Eldar Riazanov, Otar Iosseliani, and others.

Keywords: visual image, narrative, literature, cinema, theft stories, semiotics, literary theory, film theory

To cite this article: Zenkin, S. (2020). How to steal an image: Poetics of a plot in literature and cinema. *Shagi / Steps*, 6(4), 194–215. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-194-215.

Received May 30, 2020

Accepted June 28, 2020

Помните?
Вы говорили:
«Джек Лондон,
деньги,
любовь,
страсть», —
а я одно видел:
вы — Джоконда,
которую надо украсть!
И украли.

*Маяковский.
Облако в штанах*

В литературе XIX–XX вв., а также в кинематографе, нередко встречается сюжет (или сюжетный мотив) о похищении визуальных изображений — произведений живописи, скульптуры и т. п. Эти изображения функционируют в качестве «текста в тексте» или, точнее, «образа в тексте / фильме» — не рядом с основным текстом, наподобие книжных иллюстраций, а в составе его нарративной структуры как актанты, объекты сюжетного действия. Таков один из вариантов интермедиальной конфигурации, которую предлагается называть интрадиегетическим образом — визуальным изображением, включенным в диегезис. В рамках общей теории интертекстуальности кражу визуального изображения можно мыслить как метафору его деконтекстуализации, включения в чужеродный нарратив (текст или фильм): любая цитата «похищена» из своего исходного контекста, здесь же такой операции подвергается целостный визуальный знак¹.

Ниже будет сделана попытка, опираясь на ряд литературных текстов и особенно кинофильмов, выделить рекуррентные структуры, посредством которых, с одной стороны, организуется повествование о «краже образа», а с другой стороны, формируется или деформируется сам визуальный образ, попавший в рассказ.

Первые образцы такого сюжета — его можно назвать иконо-клептическим, «образокрадческим», — в литературе XIX в. еще нечетко выделяются из других повествовательных схем. Повесть Гоголя «Портрет» (1835) заканчивается таинственным исчезновением роковой картины — то ли похищенной, то ли рассеявшейся как дьявольское наваждение. В романе Бальзака «Кузен Понс» (*Le Cousin Pons*, 1847) рассказана история не кражи как таковой, а мошеннической манипуляции, посредством которой у главного героя отнимают его художественную коллекцию. Герои повести Лескова «Запечатленный ангел» (1873) выкрадывают назад конфискованную у них икону, но она обладает для них не денежной и не эстетической, а культурной ценностью (см.: [Зенкин 2017]). Персонаж новеллы Артура Конан Дойля «Шесть Наполеонов» (*The Adventure of the Six Napoleons*, 1904) крадет гипсовые слепки бюста французского императора, но не ради них самих, а пытаясь добыть спрятанную в одном из них дорогую жемчужину.

¹ Подсказано А. К. Жолковским. Пользуясь случаем, благодарю за ценные замечания всех участников обсуждения этой работы, представленной в форме предварительного доклада на Лотмановских чтениях в РГГУ в декабре 2019 г.

Иконоклептические сюжеты встречаются и в позднейшей литературе — например, в романах «Мальтийский сокол» Дэшила Хэммета (*The Maltese Falcon*, 1930)² и «Щегол» Донны Тартт (*The Goldfinch*, 2013)³. Особенно широкое распространение они получили в кино, прежде всего голливудском. Среди многочисленных реализаций этой модели можно назвать такие фильмы, как «Поезд» (*The Train*, 1964, режиссеры Джон Франкенхаймер и Артур Пенн), «Как украсть миллион» (*How to Steal a Million*, 1966, режиссер Уильям Уайлер), «Гамбит» (*Gambit*, 1966, режиссер Рональд Ним; ремейк 2012 г., режиссер Майкл Хоффман), «Афера Томаса Крауна» (*The Thomas Crown Affair*, 1999, режиссер Джон Мак-Тирнан), «Рок-н-рольник» (*RocknRolla*, 2008, режиссер Гай Ричи), «Лучшее предложение» (*The Best Offer / La migliore offerta*, режиссер Джузеппе Торнагоре, 2013), «Музейный отряд» (*The Monuments Men*⁴, 2014, режиссер Джордж Клуни). Фильмы в этом роде снимались и в СССР: «Возвращение “Святого Луки”» (1970, режиссер Анатолий Бобровский), «Старик-разбойники» (1971, режиссер Эльдар Рязанов), «Достояние республики» (1971, режиссер Владимир Бычков); несколько эпизодов с кражами картины — одной и той же — содержатся в фильме «Фавориты Луны» (*Les favoris de la lune*, 1984, режиссер Отар Иоселиани). Большинство перечисленных произведений, различных по качеству, относятся к массовой словесности и «жанровому» кино, прежде всего к жанру авантюрного «фильма о кражах» (*heist film*; см.: [Lee 2014]), включающему и триллеры, и комедии, но встречаются также и интеллектуальные романы (например, «Щегол»), военные драмы («Поезд») и т. д.

В истории культуры иконоклептический сюжет складывается вместе с возникновением художественного рынка, когда предметы искусства превращаются в ходкий товар и предмет инвестиций; одновременно они делаются и излюбленной добычей воров, например, в знаменитой истории похищения «Джоконды» из Лувра в 1911 г. Модный в 60-е — начале 70-х годов XX в., в последние десятилетия этот сюжет не исчезает, но воспринимается как условный стереотип и либо сокращается до частного мотива в составе более сложного повествования («Щегол»), либо склоняется на все лады в процессе художественной игры («Афера Томаса Крауна»). Это, вероятно, связано с новым статусом визуальных образов в современной цифровой цивилизации, где основной формой их кражи становится не умыкание оригинала, а незаконное тиражирование копий⁵.

Поэтику иконоклептического сюжета можно изучать в трех аспектах — нарратологическом, семантическом и риторическом.

1. Нарратология. Похищаемый образ по определению является предметом борьбы между другими актантами: детективы выслеживают воров, воры обманывают охрану и отнимают добычу друг у друга

² Роман был трижды экранизирован; наиболее известен фильм 1941 г. (режиссер Джон Хьюстон, в главной роли Хамфри Богарт).

³ Экранизирован в 2019 г., режиссер Джон Кроули.

⁴ В русской версии фильм был озаглавлен «Охотники за сокровищами». Английское название, по-видимому, отсылает к *the minute men* — наименованию американских ополченцев в годы войны за независимость США, которым уподоблены герои фильма, гражданские люди, призванные на войну.

⁵ О юридических и культурных проблемах, вызванных этим новым положением, см.: [Lindeperg, Szczepanska 2017].

(«Мальтийский сокол», «Возвращение “Святого Луки”», «Рок-н-рольщик»), владельцы иконы выкрадывают ее у арестованных ее чиновников («Запечатленный ангел»), французские подпольщики («Поезд») или американские военные («Музейный отряд») выручают художественные ценности, награбленные нацистами в оккупированных странах⁶. Борьба часто заканчивается восстановлением статус-кво, похищенное произведение вновь занимает свое место в музее или частном собрании: так, в «Рок-н-рольщике» одна и та же картина несколько раз стремительно переходит из рук в руки в уголовном мире Лондона, пока не возвращается к исходному обладателю — жестокому и сентиментальному русскому олигарху, который считает ее своим талисманом, магическим предметом, приносящим удачу.

В фильме Гая Ричи камера ни разу не показывает эту картину с лицевой стороны, и зритель не узнает ничего конкретного об ее авторе и облике. Тем самым доводится до алгебраического схематизма типичная ситуация в подобных сценариях: перипетиями, связанными с законным и незаконным переходом собственности, затемняется собственный смысл художественных произведений. Для большинства персонажей иконоклептических сюжетов похищаемые шедевры важны своим происхождением (старинным возрастом, знатным авторством), от которого зависит их коммерческая стоимость, но не своим содержанием или формой⁷. Такие внутренне пустые, но высокоценные объекты, за обладание которыми идет сюжетная борьба, называются на киносценарном жаргоне, с легкой руки Альфреда Хичкока, словом *макгаффин*. В этой своей нарративной функции произведения визуальных искусств ничем не отличаются от других ценных предметов, способных служить двигателями авантюрной фабулы: денег, бриллиантов, секретных документов и т. д.

Парадокс образа-«макгаффина» драматически подчеркнут в одном из самых серьезных произведений на данную тему — фильме «Поезд». Бойцы французского Сопротивления, героически спасающие от врага художественную коллекцию (многие из них гибнут в ходе этой операции), — простые, не очень образованные люди, они мало ценят живопись и, если бы не приказ командования, просто пустили бы «музейный» эшелон под откос. В последней сцене, когда его наконец удалось остановить и отбить у немецкой охраны, камера поочередно показывает (глазами командира подпольной группы — актер Берт Ланкастер) то выгруженные из вагонов заколоченные ящики с трафаретными надписями «Ренуар», «Дега», «Пикассо», «Лотрек», — то тела заложников, которых нацисты расстреляли перед бегством (ил. 1, 2): неужели эти ящики с именами — что-то вроде рам с табличками — действительно стоили человеческих жизней?⁸

⁶ Такой сотериологический сюжет вообще распространен в современном кино, независимо от идеи спасения художественного наследия (ср., например, «Спасение рядового Райана» Стивена Спилберга, 1998).

⁷ Исключение составляет роман «Щегол» (но не его экранизация), где мотив кражи образа вообще приглушен и обставлен смягчающими обстоятельствами. Герои фильма «Музейный отряд» — профессиональные искусствоведы, но их знания об искусстве внешне-знаточеские, они касаются перемещений объектов и смены их владельцев, особенно при кражах.

⁸ Картины, за обладание которыми идет борьба, невидимы зрителям. Лишь одна из них кратко показана при слабом ночном освещении в первом эпизоде фильма, когда немецкий полковник осматривает музейную коллекцию перед ее конфискацией.



Ил. 1. Кадр из фильма «Поезд» (1964)
Fig. 1. A scene from the film *The Train* (1964)



Ил. 2. Кадр из фильма «Поезд» (1964)
Fig. 2. A scene from the film *The Train* (1964)

Также и в других, менее патетических вариациях сюжета зрительный образ как таковой вытесняется, замещается рамочными, парергональными элементами — например, упаковкой, скрывающей его от глаз. На уровне



Ил. 3. Кадр из фильма «Мальтийский сокол» (1941)
Fig. 3. A scene from the film The Maltese Falcon (1941)

фабулы это мотивируется необходимостью переносить и перевозить украденный шедевр — и вот его укладывают в ящик («Поезд», «Достояние республики»), прячут в чемоданчике («Афера Томаса Крауна»), в ведре, накрытом половой тряпкой («Как украсть миллион»), непринужденно носят в свертке, скрученным в трубку («Возвращение “Святого Луки”»)⁹. Оригинально решена эта тема в фильме «Мальтийский сокол»: заветная статуэтка впервые появляется в кадре завернутой в старые, обтрепанные газеты, т. е. визуальный образ заключен в оболочку из каких-то текстов, подобных тексту рассказа о нем (ил. 3)¹⁰. К этому классическому киноэпизоду может отсылать и «Щегол» (роман и фильм): герой-подросток завертывает в старую газету, где напечатана программа кинотеатров, драгоценную картину, то ли украденную, то ли спасенную им из разрушенного взрывом музея, а затем годами, рискуя разоблачением и ни разу не заглядывая внутрь, хранит и возит с собой этот сверток, чтобы в конце концов обнаружить, что его содержимое подменили и картина давно уже ходит по рукам в преступных сделках и разборках.

⁹ Этот мотив подготовлен другим: один из персонажей фильма, художник, несет по улице большой сверток с иконами, выданными ему для реставрации.

¹⁰ Так, правда, не в книге, а в киноэкранизации 1941 г. В исходном романе Хэммета пакет с соколом был завернут «в коричневую бумагу» [Hammett 1930: 189].

Рамочную функцию выполняют и замкнутые помещения, где хранится произведение. В фильмах «Гамбит» и «Как украсть миллион» закрытое пространство музея или частного особняка дублируется оптической рамкой сигнализации, окружающей таинственными лучами выставленную в зале скульптуру¹¹; во втором фильме бытовым метафорическим аналогом этого технического «гаджета» является хозяйственный чулан в том же зале, где прячутся ночью похитители (им приходится с трудом выбираться оттуда, после того как музейные служители запирают чулан снаружи). Вообще музейные средства безопасности могут служить необычной перцептивной рамкой для экспонатов. Так, в «Афере Томаса Крауна» фигурирует реальный нью-йоркский музей Метрополитен и дважды показаны в действии его защитные системы (против воров, против пожаров); своим сенсационно-зрелищным техническим эффектом они остраивают и динамизируют восприятие «привычных», неподвижно висящих на стенах картин¹². Из того же музея, не названного, но легко опознаваемого, выносит картину юный герой романа «Щегол», и в данном случае рамку образует катастрофический хаос после взрыва — вымышленного автором террористического акта.

Такое устройство повествования производит двойственное впечатление: с одной стороны, искусственный образ выделяется в фикциональном мире, демонстрируется крупным планом, притягивает к себе внимание читателя/зрителя; с другой стороны, это внимание постоянно отвлекается от него — на то, чем он визуально окружен, на фабульные события, мало связанные с его содержанием. В кино его могут показывать вскользь, с изнанки или под косым углом, фрагментами, полускрытым под слоем пыли — как в фильме «Щегол», где целостное изображение заглавной картины появляется лишь в заключительных кадрах. В одноименном романе нет и того: герой-рассказчик изучает спрятанную им картину заочно, по репродукциям, даже пишет на ее основе что-то вроде эссе по эстетике, но не пытается взглянуть на нее напрямую ни в то время, когда она хранится у него, ни позднее в музее, куда она вернулась после всех приключений.

Оторванный от связанных с ним смыслов, материальный носитель образа сводится к вещи; его овеществление могут даже инсценировать как драматический момент истины. В «Мальтийском соколе» (романе и фильме) собравшиеся вместе участники борьбы за драгоценную статуэтку вскрывают ее — соскребают черное покрытие и убеждаются, что под ним не желанное золото, а обычный, дешевый металл, что вся их кровавая распря

¹¹ Эти два фильма, созданные в Голливуде в одном и том же 1966 году по разным сценариям и разными съемочными группами, варьируют сходную фабулу: два похитителя, мужчина и женщина, крадут строго охраняемую небольшую скульптуру и сближаются в ходе этой рискованной игры, сопровождающейся подменами оригинала копиями. Похожи и некоторые элементы зрительного ряда — особенно упомянутая оптическая сигнализация, которую похитителям нужно как-то обойти; совпадает даже имя главной героини — Николь.

¹² В «Возвращении “Святого Луки”» парергональный эффект систем безопасности сведен к одному короткому плану, где в пустой раме от украденной картины жалко свешиваются провода сигнализации, отключенной воров.



Ил. 4. Кадр из фильма «Мальтийский сокол» (1941)
Fig. 4. A scene from the film The Maltese Falcon (1941)

была никчемной (ил. 4)¹³. Неподлинность этого «макгаффина» лишний раз подчеркивает, что его образный аспект изначально аннулирован, форма статуэтки несущественна по сравнению с ее аморфным материалом.

2. Семантика. Иконоклетический сюжет восходит к мифам о похищении сокровищ (Зевсова огня, золотого руна и т. п.), и, как и в мифах, похищаемый предмет окружен священной аурой, которая лишь в редких случаях мотивирована собственно религиозным характером образа-реликвии (в «Запечатленном ангеле» Лескова)¹⁴. Сакрализация не специфична для данного сюжета и часто встречается в других повествованиях, где никто ничего не крадет; она обусловлена общим феноменологическим статусом образа как такового¹⁵ и высокой значимостью художественных произведений, в частности визуальных, в новоевропейской культуре.

На уровне поведения действующих лиц образ окружен всеобщим почтением (короля играет свита); так, в фильме «Как украсть миллион» скульптуру везут в музей с торжественным полицейским эскортом, и по пути его приветствуют прохожие: военные отдают честь, служители церкви снимают

¹³ Трудно сказать, мог ли этот эпизод из недавнего романа Хэммета быть известен Илье Ильфу и Евгению Петрову, но в свой роман «Золотой теленок» (1931) они включили похожую сцену: двое жуликов распиливают украденные у «подпольного миллионера» гимнастические гири — наглядное воплощение тяжелой вещественности, — рассчитывая найти в них золото.

¹⁴ Об антропологическом, а не религиозном понимании сакральности см.: [Зенкин 2012].

¹⁵ «Образ всегда сакрален (...). Сакральность же означает отделенное, выделенное, вырезанное» [Nancy 2003: 11].

шляпу. Символом и средством сакрализации часто выступает уже упомянутая выше оккультация образа-«макгаффина»: скрытый от глаз благодаря той или иной оболочке, он получает таинственно-неопределенную значимость. Нередко его символическая ценность согласуется с материальной: в названии только что упомянутого фильма фигурирует «миллион» (страховая стоимость экспоната), а по ходу действия речь идет и о других коммерческих сделках с предметами искусства. Но возможен и обратный случай, когда денежная стоимость произведения представлена иронически, как явно несоразмерная его сакральному достоинству: ею интересуются профаны, невежественные, малокультурные персонажи. Так, в «Возвращении “Святого Луки”» и «Афере Томаса Крауна» варьируется сцена в музее, когда восторженный рассказ экскурсовода о произведении живописи прерывается обсуждением его рыночной цены¹⁶; в «Достоинии республики» сыщик из угрозыска тщетно пытается у музейного хранителя, сколько могут стоить похищенные экспонаты, и получает предсказуемый ответ: «Они бесценны».

Великие произведения искусства рассматриваются как национальное достояние, сверхценный культурный капитал, и в борьбе за них участвуют не только частные лица, но и целые государства. В «Музейном отряде» для их спасения от немецких или советских экспроприаторов формируют в 1944 г. специальный отряд американской армии. В «Поезде» фанатичный гитлеровский офицер (актер Пол Скофилд), которому летом того же года поручено вывезти из Парижа в Германию музейную коллекцию живописи, добивается для своего эшелона «зеленой улицы» на железной дороге, даже в ущерб нуждам армии фельдмаршала Рундштедта, которая обороняет Западный фронт от наступающих союзников: «Рундштедт рискует только своими солдатами», — говорит он, подразумевая, что искусство стоит больше целой армии¹⁷.

Еще чаще ценность образа зависит именно от его «нездешности» — принадлежности к чужой культуре, удаленной в пространстве и/или времени. Похищаемое художественное произведение никогда не бывает новинкой, оно создано давно и/или далеко: например, фигурка птицы в «Мальтийском соколе» предположительно ведет свое происхождение от средневекового Мальтийского ордена и, прежде чем стать объектом криминальной интриги в Сан-Франциско, успела побывать в ряде стран, очень далеких от Америки. В «Гамбите» 1966 г. похитители крадут древнюю скульптуру, в «Щегле»,

¹⁶ В советской ленте вопрос о стоимости картины задает вор, пришедший в музей на разведку и желающий проверить, не обманывают ли его с оплатой заказчика кражи. В американском фильме учительница, видя равнодушие детей-экскурсантов к показываемому им шедевру импрессионизма, прибавляет к своим ученым пояснениям: «А еще эта картина стоит сто миллионов баксов!» — чем сразу вызывает взрыв интереса. Ср. «Музейный отряд», где в немецкой шахте в конце войны найдены картины и золотой запас Германии: узнавших об этом журналистов мало волнуют художественные сокровища, зато обнаружение золота производит мировую сенсацию.

¹⁷ Вывозимые картины принадлежат к «дегенеративному» искусству постимпрессионизма, которое осуждалось нацизмом. Можно было бы сказать, что персонаж фильма — нацист-диссидент, ставящий искусство выше идеологических догм. Но скорее здесь действует чисто нарративная логика: картины выступают в роли «макгаффина», формального двигателя интриги, и это оттесняет на второй план любые идейные мотивировки.

«Возвращении “Святого Луки”» и «Стариках-разбойниках» — произведения классической голландской живописи XVII в. Временная дистанция и редкость делают художественный объект памятником культуры, сообщают ему «ценность старины» (см.: [Ригль 2018: passim]), которой в современной цивилизации автоматически обладает всякий реликт прошлого. Эта ценность может определяться еще и особыми обстоятельствами истории некоторых стран. Так, для советского послеоттепельного кино она должна была подтверждать связь России с мировой культурой, порванную вследствие революции и политической изоляции: действие фильма «Достояние республики» происходит в послереволюционные годы, и вульгарному свескорыстию похитителей художественных сокровищ противопоставит убежденность персонажей-большевиков (комиссаров, сотрудников угрозыска, простых матросов и солдат) в том, что эти сокровища, свезенные когда-то в Россию из других краев, необходимы для образования народа¹⁸. Также и в американской культуре сверхценными объектами часто выступают произведения не «родного», а «чужого», европейского искусства, забота о котором доказывает неразрывную связь Нового и Старого света. Например, в «Музейном отряде» американские искусствоведы едут на фронт Второй мировой войны, чтобы спасти от расхищения художественные ценности матери-Европы. Мотивами эстетической культуры изобилует «Щегол» (роман и фильм), но «своя» американская традиция представлена прежде всего неизобразительным и серийно-прикладным искусством мебели, а на этом фоне выделяется уникальный шедевр — картина голландского живописца XVII в. Фабрициуса; ее только и имеет смысл красть.

Сакрализуемый визуальный образ выступает как инородный, выделенный элемент в фикциональном мире, как чудесный артефакт, принесенный извне. Его название нередко фигурирует в заголовке текста или фильма («Мальтийский сокол», «Щегол», «Возвращение “Святого Луки”»), в соответствии с романтической традицией выносить в заглавие имя исключительного, часто волшебного предмета, включая некоторые интрадигетические образы («Неведомый шедевр» Бальзака, «Медный всадник» Пушкина, «Портрет Дориана Грея» Уайльда). Хотя в актантной структуре повествования похищаемый образ выполняет пассивную функцию объекта по А.-Ж. Греймасу [2000: 155], эта функция оказывается доминирующей, и на этом объекте сосредоточены не только интересы персонажей, но и внимание читателя/зрителя.

¹⁸ В том же фильме на уровне не столько диегезиса, сколько визуального ряда проходит и тема «восстановления связи времен» в истории русской культуры: для этого служит, особенно во вступительных кадрах, ряд мотивов древнерусской иконописи, читающихся как визуальные цитаты из «Андрея Рублева» Тарковского (1966; вышел в прокат только в конце 1971 г., после «Достояния республики»); для того же служат и визуальные цитаты из русской дореволюционной живописи («Видение отроку Варфоломею» Нестерова, 1890; «Купание красного коня» Петрова-Водкина, 1912). В некоторых сценах фильма реконструируются представления преданного забвению в официальной культуре авангардного театра 1920-х годов; эта реконструкция сама, в свою очередь, отсылает к фильму Александра Митты «Гори, гори, моя звезда» (1970), изображавшему художественную жизнь российской провинции в годы Гражданской войны; в обеих лентах был и общий исполнитель одной из главных ролей — Олег Табаков.

3. Риторика. Сакральный образ неподвижно заключен в свою рамку; образ-вещь также инертен, может вступать лишь в механическое движение — когда персонажи перетаскивают его с места на место и отбирают друг у друга. Характерно, что в качестве похищаемого образа всегда выступают произведения статичных искусств — живописи, скульптуры, — которые приводятся в движение именно посредством кражи, смены мест и владельцев. Более же всего иммобилизации, фиксации образа противодействуют визуальные метафоры и метонимии, вовлекающие его в игру подмен и трансформаций. Они захватывают (в случае кино) не только диегезис, но и зрительный ряд и образуют риторику иконоклептического сюжета.

Минимальной фигурой этой риторики является ассоциация визуального образа с живым человеком, одним из персонажей, — например, с самим похитителем или с его сообщницей: в фильмах «Как украсть миллион», «Гамбит» (1966), «Афера Томаса Крауна» кража образа метафорически отражает завоевание любви. Возможны и контрастные отношения между образом и персонажами — не столько на фабульном уровне, сколько в чисто визуальных переключках. В нескольких фильмах — «Как украсть миллион», а также в подражающих ему «Возвращении “Святого Луки”» и «Стариках-разбойниках» — в сцене похищения музейного экспоната камера показывает другие произведения, выставленные в зале, и это почти исключительно портреты; их персонажи как бы служат свидетелями преступления, идущий на дело вор проходит сквозь ряд их укоризненных взглядов (о сериализации образа см. ниже). «Возвращение “Святого Луки”» содержит и развитие такого мотива: сообщники по краже (актеры Олег Басилашвили и Екатерина Васильева) в двух разных эпизодах строят сами себе гримасы, глядясь в зеркало; их кривляющиеся антиобразы морально и эстетически противопоставлены спокойной красоте образов живописных.

Условием подобных метафорических уподоблений и контрастов является фигуративность похищаемых произведений искусства: среди них не бывает абстрактных или орнаментальных композиций, они всегда кого-то или что-то изображают, пусть даже в условно-модернистской манере, — не человека, так хотя бы птицу, как в «Мальтийском соколе» и «Щегле», или пейзаж, как в «Афере Томаса Крауна» и ремейке «Гамбита» 2012 г. С другой стороны, не должно быть и точного, буквального совпадения между двумя членами метафоры — визуальным образом и его похитителем: нам не известно ни одного сюжета, где бы человек крал свой собственный портрет¹⁹. Теоретически такой сценарий можно себе представить, и ближе всего к нему подходит фильм «Как украсть миллион», но и он не составляет исключения из правила. Героиня фильма (актриса Одри Хепберн) приходится внучкой модели, изображенной в похищаемой ею же статуэтке, и ее партнер по краже (актер Питер О’Тул) сумел распознать их фамильное сходство, т. е. по-искусствоведчески идентифицировать образ, угадать его прототип; но этот прототип все-таки значительно, на два поколения удален от коррелирующего с ним персонажа,

¹⁹ Взаимоотношения человека со своим изображением/отражением являются распространенной темой в культуре — от мифа о Нарциссе до «Портрета Дориана Грея». Однако они, по-видимому, никогда не осмысляются как кража образа — скорее, наоборот, образ грозит похитить внутреннюю сущность своего «хозяина».

да и визуально, на глаз зрителя два лица, изображенных на экране, — актрисы и статуи — не очень похожи. Их соотношение имеет характер скорее метонимии, чем метафоры: изображение бабушки становится для внучки, независимо от их предполагаемого сходства, критически важным предметом, от похищения/возвращения которого, согласно фабуле фильма, зависит благополучие ее семьи. Образы, метонимически связанные с личностью персонажа, присутствуют и в других произведениях — в «Рок-н-рольщике», где картина — талисман русского олигарха — вообще невидима зрителю и не может быть на кого-либо похожа, или в «Щегле», где украденный образ, бережно укрываемый от всех, дает герою чувство собственной идентичности:

С картиной я чувствовал себя не таким смертным, не таким заурядным. Картина была мне опорой и оправданием, поддержкой и сутью. Краеугольным камнем, на котором держался целый собор [Тартт 2015: 367]²⁰.

Другой фигурой образной риторики является умножение, с е р и а л и з а ц и я. В сюжетах с интрадиггетическими образами главное изображение вообще нередко бывает окружено второстепенными, выступает на их фоне. В «Портрете» Гоголя фон создают два института формирующегося арт-рынка — лавка торговца картинами в начальной сцене и художественный аукцион в последней части; в «Запечатленном ангеле» Лескова ангельский лик входит в состав переносного иконостаса старообрядческой артели; наконец, особенно часто образную рамку образует коллекция музея или частного собрания, откуда и совершается кража («Поезд», «Как украсть миллион», «Гамбит», «Возвращение “Святого Луки”», «Старики-разбойники», «Достояние республики», «Афера Томаса Крауна»). В фильме «Как украсть миллион» картинами завешены не только музейные залы, но и особняк, где живет героиня (правда, некоторые из них — поддельные); фрагменты живописных полотен демонстрируются даже и вне диегезиса, вместе со вступительными титрами фильма. В «Мальтийском соколе» заглавное изображение не включено само по себе ни в какой ряд, это единственный предмет искусства во всем сюжете; зато Дэшил Хэммет ввел в свой роман другую, компенсирующую серию (в книге она разработана подробнее, чем в экранизации) — ряд старинных имен, образующих историю статуетки, перечень ее прежних владельцев; эту историю, не связанную с развитием криминальной интриги и выполняющую чисто риторическую функцию, подробно рассказывает один из персонажей.

Серия — это не просто множество элементов, но линейная последовательность, которая может иметь начальную и конечную точки. Примером серии, идущей к конечному завершению, являются «Шесть Наполеонов» Конан Дойля. Серийность здесь обусловлена «технической воспроизводимостью» произведений искусства — изготовлением идентичных

²⁰ Чуть выше герой романа называет потаенную картину своим «секретиком» (*my secret*); она выполняет функцию тех «сокровищ», которые переживаются ребенком как магический фетиш: «В обладании химерическим секретом для него заложена основа его личности» [Кайа 2007: 228].

слепков с оригинала, которым и занимается будущий вор. Она находит свое продолжение в жизни, в серийных преступлениях, совершаемых для их получения, причем вора интересуют не сами образы — завладев ими, он их тут же уничтожает, — а нечто скрытое в их материальной глубине или изнанке; склеенные из двух половинок бюсты подобны двустворчатым раковинам, одна из которых скрывает в себе жемчуг. Действия вора можно читать как метакритическую притчу о поисках тайного, скрытого смысла, разрушающих образную целостность изучаемого произведения. Можно усмотреть здесь и овеществление образа-«макгаффина», распространенное на целую партию идентичных слепков: заключенный внутри бюста клад (жемчужина) не имеет ничего общего с его визуальным обликом (фигурой Наполеона)²¹. И все же главный эффект новеллы состоит в другом — в разделяемом героями и читателем стремлении исчерпать серию, добраться до ее конечного элемента, в котором таится искомый приз. К финишу приходит уже не арестованный вор, а разоблачивший его сыщик Шерлок Холмс, который торжественно, при свидетелях разбивает последний из шести бюстов (не украденный, а выкупленный им у законного владельца) и извлекает из обломков скрытый ключ ко всей серии, разгадку детективной фабулы.

Известно, что серийные структуры играют важную роль в работе бессознательного и, в частности, в такой аффективно насыщенной деятельности, как коллекционирование: «... человек всегда коллекционирует сам себя (...). Коллекция создается из череды элементов, но ее последним элементом служит личность самого коллекционера» [Бодрийяр 2020: 116–117]²². Недостающий элемент коллекции сулит конец серии, но тем самым и аффективной жизни субъекта. Так, неврастеничный герой фильма «Лучшее предложение», компенсируя свою боязнь реальных женщин, собирает у себя в доме тайный музей-гарем — огромную галерею женских портретов²³; ее-то у него и крадут всю сразу в результате мошеннической аферы — не умея выбрать один желанный образ, человек обречен потерять всю серию. Роль завершающего элемента в ряду какое-то время разыгрывает манящая героя живая девица, но она оказывается воровкой-наводчицей, и после ее исчезновения коллекционеру вместо красавиц на картинах оставляют в насмешку гротескный визуальный образ — уродливо-недоделанного и, разумеется, бесполого железного андроида, которого ранее монтировали из отдельных деталей у него на глазах: символ серийной сборки, которая никогда не дойдет до целостного образа (ил. 5, 6).

Другой тип серии, в которую включается похищаемый образ, возникает при игре подмен, где есть не конечная, а лишь начальная точка — оригинал, повторяемый далее в копиях, порой очень многочисленных. Художественные

²¹ Из овеществления образов вытекает возможность чисто вещественной, «безобразной» перделки этого сюжета, осуществленная в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» (1928), где сокровище прячут не в каком-нибудь фигуральном изображении, а в обычном предмете обстановки. В отличие от упомянутой выше сугубо предположительной реминисценции из Хэммета в «Золотом теленке», данное сюжетное заимствование весьма вероятно и уже отмечалось в критике (см.: [Щеглов 2009: 88]).

²² О серийности см. также: [Ласан 1966].

²³ Визуальный мотив галереи с портретами (воображаемых) возлюбленных, возможно, следует читать как ироническую реминисценцию из эпизода со старым донжуаном в фильме Федерико Феллини «Город женщин» (1980).



Ил. 5. Кадр из фильма «Лучшее предложение» (2013)

Fig. 5. A scene from the film *The Best Offer / La migliore offerta* (2013)



Ил. 6. Кадр из фильма «Лучшее предложение» (2013)

Fig. 6. A scene from the film *The Best Offer / La migliore offerta* (2013)

объекты, фигурирующие в иконоклептических сюжетах, бывают как вымышленными (т. е. никогда не существовавшими, с выдуманной историей), так и известными в действительности (хотя при киносъемках обычно все же используются их копии). К первому разряду относятся предметы похищений из «Гамбита», «Как украсть миллион», «Фаворитов луны», ко второму, более

многочисленному, — из «Возвращения “Святого Луки”»²⁴, «Стариков-разбойников», «Лучшего предложения», «Музейного отряда», «Щегла». Промежуточное положение занимает «Достояние республики», где в украденной художественной коллекции выделяется картина Пинтуриккио под названием «Мальчик в синем» — фактически модифицированная копия знаменитой картины этого художника, персонаж которой одет в красное; подлинник хранится в Дрезденской галерее и не мог оказаться в России 1920-х годов, но авторы фильма не стали заменять его совсем вымышленным произведением, по видимому стремясь сохранить ауру подлинности вокруг интрадиегетического образа. Визуальный образ, включенный в фикциональное повествование, создает в нем «эффект реальности», самой своей искусственностью привязывая вымышленный мир к миру действительному; но, независимо от своего происхождения, мнимые и немнимые произведения равно становятся предметом подделки и подмены²⁵. Поддельной оказывается статуэтка мальтийского сокола в одноименном романе и фильме, из-за которой несколько персонажей лишились жизни; другая статуэтка, из фильма «Как украсть миллион», была создана в начале XX в. отцом ее нынешнего владельца, но последний выдает ее за произведение Бенвенуто Челлини²⁶. Другие подмены происходят на визуальном уровне, без намерения кого-либо обмануть: статуэтку дважды заменяют условными, не-образными субститутами — сначала букетом цветов, когда ее увозят на выставку, а потом, в ходе кражи из музея, издевательской бутылкой, к которой до этого тайком прикладывался один из охранников (ил. 7, 8).

И в этом фильме, и в «Гамбите» (1966) подмены образа способствуют комедийной разработке иконоклептического сюжета: произведение искусства крадут понарошку, оно либо само ненастоящее, с неподлинным авторством, либо порождает серию копий, причем эстетический (комический) эффект производится именно серийным умножением образа. В «Гамбите» сюжет похищения разыгрывается дважды, сначала как план, излагаемый вором своей будущей сообщнице (актеры Рональд Кейн и Ширли Мак-Лейн), а затем как его реальное осуществление. В первой версии фигурирует только один искусственный образ — скульптурная голова древней императрицы, которую предстоит украсть, но она уже дублируется живым лицом героини, выбранной на роль наводчицы из-за внешнего сходства с нею. Во второй версии серия еще более разрастается: объект похищения окружен другими художественными изображениями, он хранится в сейфе, а вместо него выставлена искусная копия, в ходе похищения их меняют

²⁴ Фильм вольно воссоздает реальную историю кражи этой работы Хальса в 1965 г.

²⁵ «В итоге экономической истиной становится культурный парадокс: такой жажде подлинности способна удовлетворить одна лишь контрафакция», — писал по довольно близкому поводу Жан Бодрийяр [2020: 109].

²⁶ Эпоха создания статуэтки обозначена внешностью персонажа — эксцентричного живописца и мастера подделок (актер Хью Гриффит): среди других действующих лиц, одетых и постриженных по моде 1960-х годов (Одри Хепберн носит костюмы от Живанши), он выделяется не только комически выпученными глазами, но и шевелюрой и бородой в стиле «прекрасной эпохи» рубежа XIX–XX вв., т. е. полувековая дистанция, отделяющая «нынешнее время» от момента, к которому восходит образ-«макгаффин», осмыслена как старомодность.



Ил. 7. Кадр из фильма «Как украсть миллион» (1966)
Fig. 7. A scene from the film *How to Steal a Million* (1966)



Ил. 8. Кадр из фильма «Как украсть миллион» (1966)
Fig. 8. A scene from the film *How to Steal a Million* (1966)

местами и перепрятывают, а в финале обнаруживается существование еще нескольких идентичных копий, оставшихся на другом краю света, — одну из них прилюдно разбивают (жертвенное уничтожение — постоянный мотив сюжетов с интрадиегетическими образами, оно может быть и травматичным, и катартичным, как в «Шести Наполеонах»), но в шкафу у мастера-копииста, оказывается, стоят еще три... (ил. 9)²⁷.

Такие открытые серии, где зафиксирован не конец, а начало — исходный образ, открывающий ряд искусственных или живых реплик, — создаются вольным комбинированием, монтажом и перестановкой. В этом же состоит и

²⁷ В ремейке «Гамбита» (2012) серия гораздо короче: мошенники подсовывают богатому коллекционеру две картины-подделки — одну демонстративно разоблачают для отвода глаз, а другой тайком подменяют ценный оригинал, который она копирует. Нет и сходства между героиней и картиной (пейзажной).



Ил. 9. Кадр из фильма «Гамбит» (1966)

Fig. 9. A scene from the film *Gambit* (1966)

творческая деятельность современного художественного музея — бесконечно обновляемой экспозиции, в отличие от коллекций, стремящихся к исчерпанию и неподвижности. По словам Михаила Ямпольского, музей представляет собой «место виртуальных связей, там можно что угодно поместить рядом с чем угодно и установить странные, неожиданные ассоциации и взаимосвязи»; этой работой занимается куратор — «специалист по организации сериальности предметов, их складыватель воедино, пытающийся придать смысл некоему искусственному единству совершенно разнородных вещей» [Ямпольский 2019: 382]. Как показывают сюжеты о «краже образов», функцию их художественного «складывателя» может исполнять не только куратор, но и вор — например, в фильме «Афера Томаса Крауна» (1999).

Название «The Thomas Crown Affair» не поддается однозначному переводу, так как английское слово *affair* может означать и «воровскую аферу», и «любовное приключение»; в фильме имеет место и то и другое, причем возлюбленной вора становится женщина-детектив, расследующая его кражу. Зрителю бросаются в глаза кинореминисценции, обозначенные на самом заметном ему уровне кастинга. С одной стороны, «Афера Томаса Крауна» является ремейком первого фильма с тем же названием, который вышел в 1968 г.²⁸; живой «цитатой» из него служит исполнительница главной роли в старой ленте Фэй Данауэй, которая в ремейке сыграла обособленную внефабульную роль комментатора-психоаналитика. С другой стороны, неправдоподобные приключения, фигура непобедимого и неотразимого, пренебрегающего законом авантюриста-джентльмена, применяемые им сложные технические фокусы и гаджеты отсылают к фильмам о Джеймсе Бонде, которого в 1990-е годы играл Пирс Броснан — он же исполнитель роли Томаса Крауна, еще один цитатный элемент в подборе актеров.

²⁸ В этом первом фильме (режиссер Норман Джуисон) мотив кражи образа отсутствовал, предметом «идеального ограбления» служило не художественное произведение, а наличные деньги. Сценарист фильма Алан Трастмен в дальнейшем принял участие и в создании ремейка 1999 г.

Общей игровой установкой фильма соответствует игровой характер его фабулы, изобилующей мотивами нарративных и собственно визуальных подмен и отражений. Биржевой магнат Томас Краун, разыграв сложную комбинацию (с подставными грабителями, запущенными для отвлечения охраны), похищает картину из музея, водит за нос следствие, незаметно возвращает покражу на место, но крадет другое полотно, из того же зала... Все эти молодецкие забавы он творит эстетски-бескорыстно, с театральным блеском, подобно знаменитому фокуснику Гарри Гудини. В их ходе сменяют друг друга всевозможные манипуляции с визуальным образом: собственно кража произведений искусства (несколько раз) и их передача из рук в руки, подмена оригинала копией, маскировка картины другой, заслоняющей ее наподобие экрана или написанной прямо поверх нее, эффектное смывание с нее этой «маски» струями противопожарной системы; есть и эпизод уничтожения образа, заключенного в оболочку, — подруга Крауна (актриса Рене Руссо) вслепую, не открывая, сжигает ящик с какой-то картиной, то ли подлинной, то ли поддельной. Самый оригинальный фабульный поворот происходит ближе к концу: уже подозреваемый в краже, Краун извещает полицию о предстоящем возврате картины в музей, но является туда не один, а с целой командой двойников, стремительно передающих друг другу чемоданчики, в одном из которых предположительно находится полотно; вычислить настоящего вора, отличить «оригинал» от серии «копий» оказывается невозможно²⁹.



Ил. 10. Кадр из фильма «Афера Томаса Крауна» (1999)
Fig. 10. A scene from the film *The Thomas Crown Affair* (1999)

Одинаковая внешность этих людей стилизована под фигуру на репродукции, которая висит в доме Крауна и скрывает собой похищенное им музейное полотно (ил. 10, 11). Сам этот прием двойной экспозиции — один живописный образ заслоняет другой — напоминает об известном эпизоде из истории искусства: знаменитая картина Гюстава Курбе «Происхождение мира» (1866) висела в доме Жака Лакана, скрытая за пейзажем, специально написанным для этой цели

²⁹ Этот мотив, опять-таки не применительно к художественным объектам, уже был намечен в финальном эпизоде фильма 1968 г.: полиция, подстерегающая Крауна на кладбище, где он должен забрать закладку с деньгами, сбита с толку целой колонной въезжающих в ворота одинаковых машин-катафалков.



Ил. 11. Кадр из фильма «Афера Томаса Крауна» (1999)
Fig. 11. A scene from the film *The Thomas Crown Affair* (1999)

Андре Массоном. Там оккультация образа мотивировалась его шокирующей непристойностью, здесь же — тем, что это краденое произведение (как потом выясняется, все-таки его копия). Художественное соотношение двух скрывающих одна другую работ также значимо, включает в себя параллелизм и инверсию: у Лакана невинным пейзажем заслонялось изображение безлицей, но эротичной женской фигуры, в фильме же импрессионистский пейзаж Клода Моне, который воссоздает уникальное впечатление и не содержит никаких персонажей³⁰, сам заслонен ироническим автопортретом Рене Магритта «Сын человеческий» (1964) — схематично-концептуальным изображением безлицей (лицо заслонено зеленым яблоком) человеческой фигуры, которое легко поддается адекватному воспроизведению и действительно известно во множестве репродукций. Та же картина Магритта насмешливо глядит на растерянных детективов со стены музея, и она же, целой пачкой отпечатков, вываливается из захваченного ими чемоданчика одного из псевдо-Краунов, причем последний и сам представляет собой одну из реплик того же образа³¹. Иными словами, в развитии одного из главных эпизодов фильма работает серийный принцип современного искусства, а субъективность импрессионизма контрастирует с рациональностью концептуализма, предшественником которого был Магритт; один тип образа накладывается на другой, одна эстетика перекрывает другую и разворачивается далее во внешнем, не-образном мире — эффектное «кураторское» решение!

* * *

Итак, в сюжете о «краже образа» потенциально заложены две возможных тенденции, в разной степени реализуемые в различных произведениях

³⁰ По-видимому, это вымышленное произведение: такой картины нет в каталоге музея Метрополитен.

³¹ Ремейк «Аферы Томаса Крауна» вышел в один год (1999) с первым фильмом «Матрица» режиссеров Вачовски, и используемый его героем прием репликации виртуальных копий аналогичен размножению электронных программ и вирусов; ср. компьютерного персонажа «Матрицы» — «агента Смита», непобедимого в силу своей бесконечной серийности.

литературы и кино: с одной стороны, нарративно-семантическая фиксация, с другой стороны, риторическая динамизация. Становясь предметом денежных сделок и воровских махинаций, сакрализуемый визуальный образ овеществляется, становится темным материальным объектом, на который, по сути, незачем смотреть; благодаря же ассоциациям и серийным подменам, сопровождающим его похищение, он вовлекается в игру, которая захватывает не только собственно искусство, но и реальный мир. Как уже отмечено, у этой двойственности есть историческое измерение: современная цивилизация, практикующая техническую воспроизводимость образов, заменяет культуру сверхценных, «тяжелых» оригиналов культурой «легких», подвижных, в пределе вообще виртуальных и иерархически равных друг другу копий, что подрывает самую идею подлинности и собственности. Кинематограф, сближаясь в этом с современным музеем, переосмысливает иконоклектический сюжет, превращая уголовный казус в ироническую утопию свободного, никому не принадлежащего образа.

Источники

- Тартт 2015 — *Tartt D.* Щегол / Пер. А. Завозовой. М.: АСТ; Corpus, 2015.
Hammett 1930 — *Hammett D.* The Maltese falcon. New York; London: Alfred A. Knopf, 1930.

Литература

- Бодрийяр 2020 — *Бодрийяр Ж.* Система вещей [1968] / Пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: РИПОЛ Классик, 2020.
- Греймас 2000 — *Греймас А.-Ж.* Размышления об актантных моделях [1966] // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. С. 153–170.
- Зенкин 2012 — *Зенкин С. Н.* Небожественное сакральное: Теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2012.
- Зенкин 2017 — *Зенкин С.* Образ и сказ: «Запечатленный ангел» Лескова // Сборник Матице српске за славистику = Славистический сборник = Review of Slavic Studies. 2017. Кнь. 92. (Verba volant, scripta manent: Фестшрифт к 50-летию Игоря Пильщикова / Ред.-сост. Н. Поселягин, М. Трунин). С. 413–428.
- Кайуа 2007 — *Кайуа Р.* Секретные сокровища // Кайуа Р. Игры и люди: Статьи и эссе по социологии культуры / Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2007. С. 224–231.
- Ригль 2018 — *Ригль А.* Современный культ памятников: его сущность и возникновение [1903] / Пер. с нем. Г. Гимельштейна. М.: ЦЭМ, V-A-C press, 2018.
- Щеглов 2009 — *Щеглов Ю. К.* Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009.
- Ямпольский 2019 — *Ямпольский М. Б.* Изображение: Курс лекций. М.: Нов. лит. обозрение, 2019.
- Lacan 1966 — *Lacan J.* Écrits. Paris: Seuil, 1966.
- Lee 2014 — *Lee D.* The heist film: Stealing with style. London; New York: Wallflower, 2014.
- Lindeperg, Szczepanska 2017 — À qui appartiennent les images?: Le paradoxe des archives, entre marchandisation, libre circulation et respect des œuvres / Éd. par S. Lindeperg, A. Szczepanska. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2017.
- Nancy 2003 — *Nancy J.-L.* Au fond des images. Paris: Galilée, 2003.

References

- Bodriiari, Zh. (2020). *Sistema veshchei* [Trans. from Baudrillard, J. (1968). *Le système des objets: le consommation des signes*. Paris: Gallimard]. Moscow: RIPOL Klassik. (In Russian).
- Greimas, A.-Zh. (2000). Razmyshleniia ob aktantnykh modeliakh [Trans. from Greimas, A.-J. (1966). *Réflexions sur les modèles actantiels*. In A.-J. Greimas. *Sémantique structurale*, 172–186. Paris: Larousse]. In G. K. Kosikov (Trans., Intro.). *Frantsuzskaia semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French semiotics: From structuralism to poststructuralism], 153–170. Moscow: Izdatel'skaia gruppa "Progress". (In Russian).
- Iampolskii, M. B. (2019). *Izobrazhenie: Kurs lektsii* [The image: Lectures]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Kaiua [= Caillois], R. (2007). Sekretnye sokrovishcha [Trans. from Caillois, R. (1944). *La communion des forts*. Marseille: Le Sagittaire]. In R. Kaiua [= Caillois]. *Igry i liudi: Stat'i i esse po sotsiologii kul'tury* [Games and people: Papers on sociology of culture], 224–231. S. N. Zenkin (Trans., Ed.). Moscow: OGI. (In Russian).
- Lacan, J. (1966). *Écrits*. Paris: Seuil. (In French).
- Lee, D. (2014). *The heist film: Stealing with style*. London; New York: Wallflower.
- Lindeperg, S., Szczepanska, A. (Eds.) (2017). *À qui appartiennent les images?: Le paradoxe des archives, entre marchandisation, libre circulation et respect des œuvres*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme. (In French).
- Nancy, J.-L. (2003). *Au fond des images*. Paris: Galilée.
- Rigl' [= Riegl], A. (2018). *Sovremennyi kul't pamiatnikov: ego sushchnost' i vozniknovenie* [Trans. from Riegl, A. (1903). *Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*. Wien: W. Braumüller]. Moscow: CEM, V-A-C press. (In Russian).
- Shcheglov, Iu. K. (2009). *Romany Il'fa i Petrova. Sputnik chitatelia* [The novels by Ilf and Petrov: A reader's guide]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakh. (In Russian).
- Zenkin, S. N. (2012). *Nebozhestvennoe sakral'noe: Teoriia i khudozhestvennaia praktika* [The sacred without gods: Theory and literary practice]. Moscow: RGGU. (In Russian).
- Zenkin, S. (2017). *Obraz i skaz: "Zapechatlennyi angel"* Leskova [Image and discourse: Leskov's *The Sealed Angel*]. *Zbornik Matitse srpske za slavistiku = Slavisticheskii sbornik = Review of Slavic Studies*, 92, 413–428. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Сергей Николаевич Зенкин
доктор филологических наук
главный научный сотрудник,
Институт высших
гуманитарных исследований,
Российский государственный
гуманитарный университет
Россия, 125047, Москва, Миусская пл., д. 6
Тел.: +7 (495) 250-66-68
профессор, Национальный
исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Россия, 190069, Санкт-Петербург,
Набережная канала Грибоедова, д. 123
Тел.: +7 (812) 644-59-11 *61704
✉ sergezenkine@hotmail.com

Information about the author

Sergey Zenkin
Dr. Sci. (Philology)
Leading Researcher,
Institute for Advances Studies
in the Humanities,
Russian State University for the Humanities
Russia, 125047, Moscow, Miusskaya Sq., 6
Tel.: +7 (495) 250-66-68
Professor, National Research University
Higher School of Economics
Russia, 190069, St. Petersburg,
Griboyedov Canal Emb., 123
Tel.: +7 (812) 644-59-11 *61704
✉ sergezenkine@hotmail.com

Р. Сколар

ORCID 0000-0002-0371-7977

✉ richard.scholar@durham.ac.uk

*Даремский университет
(Великобритания, Дарем)*

СЛОВА-«МИГРАНТЫ» В ЭПОХУ НОВОГО ВРЕМЕНИ: КАЗУС «КАПРИЗА»

Аннотация. В статье рассматривается соотношение между вербальными и визуальными фигурами на примере слова *caprice* 'каприз', которое стало одним из ключевых понятий французского и английского языков Нового времени. В XVII столетии лексический и культурный комплекс «каприза», ранее разработанный испанскими и итальянскими художниками и учеными, был присвоен французскими литераторами. Возникшие вокруг нового слова дискуссии превратили его в семантически активный и спорный термин, т. е. в ключевое слово эпохи. Через французское посредничество «каприз» попадает в английский язык, как и многие другие заимствования, вместе с восстановлением на престоле династии Стюартов. Это происходит после 1660 г., когда Карл II и его сторонники, проводившие во Франции годы гражданской войны и Протектората, возвращаются в Англию. В этот период «каприз» остается для англичан иностранным словом со всем грузом значений, которые оно приобрело во французском контексте, включая представления о том, какой должна быть линия в изобразительном искусстве или строка в литературе. Предлагаемое исследование «каприза» помещено в более широкий методологический контекст изучения культуры и общества с точки зрения языка и тех ключевых слов, которые вызывают дискуссии в рамках обозначенной культуры и общества.

Ключевые слова: Реймонд Уильямс, ключевые слова, Квентин Скиннер, интенциональный контекст, Райнхарт Козеллек, история понятий, Барбара Кассен, непереводаемости, каприз, Спор о древних и новых, Жак Калло, Сент-Аман

Для цитирования: Сколар Р. Слова-«мигранты» в эпоху Нового времени: казус «каприза» // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 216–229. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-216-229.

*Статья поступила в редакцию 1 марта 2020 г.
Принято к печати 28 августа 2020 г.*

© Р. СКОЛАР

© М.-В. В. МОРРИС, М. С. НЕКЛЮДОВА, пер. с англ.

R. Scholar

ORCID 0000-0002-0371-7977

✉ richard.scholar@durham.ac.uk

Durham University

(United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland, Durham)

**AN EARLY MODERN KEYWORD IN MIGRATION:
THE CASE OF *CAPRICE***

Abstract. This paper offers one specific case of the correspondences that exist between verbal and visual figurations. It concerns a single word — caprice — that established itself as a keyword in French and English alike. Seventeenth-century writers of French adapted to their own purposes a language and culture of capriciousness shaped by Italian and Spanish artists and scientists. The discussions surrounding caprice made of it a semantically active term and a complex and contested one, that is, a keyword. Caprice then entered English. It figures among the wave of French imports that Charles II brought back with him to England when, in 1660, he ‘restored’ its Stuart monarchy after spending many of the Civil War and Commonwealth years in exile in France along with many displaced English Royalists. Caprice remained, in this period, an untranslated French term in English. It thus brought into English the semantic energy it had gained in French literary and visual culture by acting as a problematic and contested element in that culture’s accounts of what a line could be and do. This investigation of caprice is set in a broader methodological context, provided by some remarks about the study of a culture and society from the perspective of language and, in particular, the keywords that occasion debate within the culture and society in question.

Keywords: Raymond Williams, keywords, Quentin Skinner, intentional context, Reinhart Koselleck, *Begriffsgeschichte*, Barbara Cassin, untranslatables, caprice, the Quarrel of the Ancients and Moderns, Jacques Callot, Saint-Amant

To cite this article: Scholar, R. (2020). An early modern keyword in migration: The case of *caprice*. *Shagi / Steps*, 6(4), 216–229. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-216-229.

Received March 1, 2020

Accepted August 28, 2020

Реймонд Уильямс и его наследие

Исследование странствий «каприза» невозможно без широкого методологического контекста, который предполагает рассмотрение общества и его культуры с точки зрения выработанного ими языка — и в первую очередь тех ключевых понятий, которые провоцируют споры внутри этого общества. За последнюю пару десятилетий изучение «слов в истории» стало отчетливым направлением в исследованиях европейской культуры Нового времени. Во многом это схоже с тем, что происходит в области интеллектуальной истории, где анализ развития политической мысли нередко оборачивается исследованием центральных понятий, заключенных в одном слове: «государство», «свобода» и т. д.

Конечно, между этими дисциплинарными позициями есть существенные различия. Рассматривать культуру социума через призму ключевых слов значит с повышенным вниманием относиться к языку как таковому. Тем самым предполагается, что настоящее понимание человеческого общества возможно только при посредстве языка. Пристальное изучение языка, включая работу со словами, из которых он состоит, открывает доступ к идеям (как к твердым убеждениям, так и к смутным представлениям), институциям, практикам и столкновениям мнений, в итоге формирующим определенный образ жизни. Можно сказать, что есть слова, которые как бы «отпирают» для нас изучаемую культуру. Однако этой метафорой следует пользоваться с осторожностью: язык — отнюдь не ключ, который, раз использовав, можно отложить в сторону, а важнейший агент культурных и социальных изменений. Он не только проясняет, но и озадачивает, требует собственных методов анализа и определяет их характер, формирует общество и его культуру и сам ими формируется. Реальность и слово существуют в состоянии динамического взаимодействия и только в нем и должны рассматриваться.

Когда речь идет о Новом времени, то изучение ключевых понятий позволяет сформировать такой лексикон, в котором решающую роль играют слова, действительно использовавшиеся людьми той эпохи для обсуждения важнейших процессов их общественного существования. Мы также получаем возможность проследить связи (когда они имеются) между ним и лексиконом Новейшего времени. Последний, т. е. лексикон эпохи модерна, и дал начало изучению ключевых слов. В 1976 г. литературный критик Реймонд Уильямс выпустил книгу «Ключевые слова» (затем дополненную и переизданную в 1983 г.), где рассмотрел 110 слов, значимых для Великобритании послевоенного периода. С его точки зрения эти слова формировали ее «культурный и общественный лексикон» (формула, ставшая подзаголовком книги). В предисловии он уточнял, что под лексиконом тут понимается тот набор слов, который «мы все употребляем между собой, часто весьма неточно, когда хотим обсудить важные процессы, происходящие в нашей общественной жизни». Он обратил на них внимание, когда работал над своей предшествующей книгой, «Культура и общество, 1780–1950» (1958). По его собственному признанию, «первоначальным трудным словом» для него стала «культура»: «тот факт, что оно является важным сразу для двух сфер — искусства и общества — которые часто мыслятся отделенными друг

от друга, поднимало новые проблемы и указывало на новые типы связей» [Williams 1988: 14].

Продвигаясь в алфавитном порядке от *aesthetic* до *work*, т. е. от «эстетики» до «труда», Уильямс исследовал более сотни подобных «трудных слов», вскрывая их специфические и преходящие значения. Когда смысл слова не до конца понятен, его необходимо локализовать в контексте конкретных исторических отношений. Это не подразумевает, что язык «просто отражает социальные и исторические процессы»: «напротив, — пишет Уильямс, — главная цель этой книги — продемонстрировать, что ряд важных социальных и исторических процессов происходит внутри языка, и это показывает, насколько в действительности неразрывны проблемы смысла и взаимоотношений» [Ibid.: 22]. Он выделяет лексические процессы, которые предположительно и отображают изменения в социокультурных отношениях, и воздействуют на них. Такие процессы в равной степени подразумевают изменение уже существующего словаря и изобретение нового. Уильямс настаивал на социокультурной релевантности своего исследования для современных британских читателей (которым и адресовалась книга) и сразу намечал его возможный результат: он не предполагал найти решение всем представленным проблемам, но надеялся добиться их «более острого осознания». Осознание того, что в ключевых словах современной британской культуры ясность существует бок о бок с расплывчатостью и неопределенностью, что они обладают потенциальной способностью содействовать как насилию, так и сопротивлению, позволило бы читателям найти с данной культурой общий язык. Таким образом, книга Уильямса — ни в коем случае не «нейтральный обзор смыслов»: она предлагает «лексикон, который можно использовать, в который можно самостоятельно встроиться, который можно изменять по мере надобности, точно так же, как мы постоянно создаем собственный язык и историю» [Ibid.: 24–25].

Уильямс указывает и на недостатки своего исследования. Я хотел бы выделить два: один касается его описания сложных отношений между словами, понятиями и вещами; другой — преимущественно одноязычного характера его подхода.

Представленные Уильямсом взаимодействия между словами, понятиями и вещами вызвали немало споров. Он сам считал, что в них содержатся теоретические вызовы, ответить на которые ему до конца не удалось, а «будучи проблемами фундаментальными, они существенно влияют на конкретный анализ» [Ibid.: 21]. С тех пор в этой области было проделано немало работы по соотношению таких взаимоотношений с особенностями применения того или иного словаря.

Некоторые исследователи позиционировали свои труды как альтернативные по отношению к Уильямсу. К примеру, Квентин Скиннер в рецензии на «Ключевые слова» [Skinner 1979] заявлял, что для придания своему подходу большей четкости Уильямсу следовало обратиться к теории речевых актов, популяризованной Джоном Остином в работе «Как совершать действия при помощи слов» (1962). Для Скиннера понять смысл слова в действии означало восстановить «интенциональный контекст» его использования, т. е. выяснить, какие вещи автор намеревался сделать при его посредстве. Для того чтобы раскрыть интенциональный контекст высказываний людей эпохи раннего

Нового времени, необходимо, как повторяет Скиннер, «посмотреть на вещи с их точки зрения»¹. Этот метод он применил, в частности, в своей работе 1990-х годов о риторической практике переописания (редискрипции) в философии Гоббса [Skinner 1996]. Такой подход можно упрекнуть в избыточной ясности, привносимой в изучение ключевых слов в целом, поскольку он предлагает в качестве основной парадигмы чисто риторическое использование языка, т. е. осознанное действие при помощи слов. Такая парадигма работает в отношении гоббсовской редескрипции, парламентских речей и прочих жестко контролируемых высказываний, представляющих для Скиннера особый интерес. Однако, будучи выдвинута в качестве программы, она рискует утвердить представление, что каждое ключевое слово используется с безусловным, определенным и обдуманым намерением. В то же время целый ряд примеров, в особенности из литературного поля, показывает, что ключевые слова прочерчивают множественные исторические траектории, раскрывают не только сознательные побуждения, но и произвольные импульсы и разными способами ускользают из-под контроля носителей языка.

Теми же рисками чреват не менее влиятельный метод, появившийся чуть раньше «Ключевых слов», но возобладавший в данной области исследований уже после выхода книги в свет, — история понятий, или *Begriffsgeschichte*, практиковавшаяся Райнхартом Козеллеком и рядом немецких ученых. Для Козеллека («Социальная история и история понятий», 1994) слово становится «ключом» только в том случае, если оно сосредотачивает в себе множество значений, тем самым приобретая статус понятия [Koselleck 2004]. Тогда оно вместо пассивного отражения социальной истории становится ее активным участником. Определив суть ключевого слова, Козеллек исследует область конвергенции между историей понятий и современными методами мышления; это столь же благотворно повлияло на изучение Нового времени, сколь и призыв Скиннера к методологической ясности. Тем не менее и Козеллека можно упрекнуть в том, что он требует слишком большой концептуализации исторических траекторий, которые проходят ключевые слова. Ему можно возразить, что слово редко собирает в себе всю полноту значений (если так вообще бывает), что полнота явлена скорее историку, стремящемуся к синтезу и обобщению. Стоит только разбить историю слова на серию отдельных эпизодов, как оказывается, что оно проходит через куда более динамичный процесс последовательной концептуализации и реконцептуализации.

Именно в качестве такого процесса представляет историю слов Нил Кенни, много сделавший для ее продвижения. Применительно к предмету своего исследования — *curiosity*, т. е. любопытству в понимании Нового времени, — он настаивает на продуктивности «подхода с точки зрения повседневного языка». Как он полагает, у «любопытства» нет «неустраняемого смыслового ядра», поэтому оно не относится к разряду понятий. При этом его нельзя свести к «набору терминов, употреблявшихся произвольным образом; скорее оно могло играть роль дискурсивной посылки, своего рода “клея”, позволявшего людям не соглашаться друг с другом» [Kennedy 2004: 11]². Когда историк

¹ См., к примеру, авторское предисловие [Skinner 2002: 1–7].

² Кенни характеризует такой подход как аналог того, что сделали Покок и Скиннер, когда приложили теорию речевых актов Остина к истории дискурсов [Kennedy 2004: 13n].

пристально рассматривает расхождения во мнениях по поводу тех или иных слов, это позволяет ему показать «колеблющиеся, изменчивые очертания, которые эти слова придавали вещам» [Ibid.: 12] и выявить, что именно люди хотели сделать при помощи этих слов, «вне зависимости, увенчались ли их попытки реальным успехом, или нет» [Ibid.: 24].

Второй недостаток, связанный с трудом Уильямса, на который мне хотелось бы указать, это свойственная его подходу сфокусированность на одном языке. Он сам это прекрасно понимал и признавал, что многие из слов, с которыми работал, «приобрели свои ключевые смыслы не в английском, а в других языках, или же они прошли через сложное развитие, определенное взаимодействием нескольких языков». И лишь изредка ему удавалось добавить в свой лексикон «принципиально важный» сравнительный анализ [Williams 1988: 20].

Целый ряд трудов, написанных вслед за книгой Уильямса, компенсируют этот недостаток его словаря. Появилось немало важных исследований, построенных на многоязыковом подходе к изучению слов, переживавших в Новое время период интенсивного развития. В качестве иллюстрации упомяну один пример: в работе 2013 г. по «критической семантике» Роланд Грин представляет пять центральных для него терминов — *invention* ‘изобретение’, *language* ‘язык’, *resistance* ‘сопротивление’, *blood* ‘кровь’ и *world* ‘мир’ — как слова, которые «применяются в разных дисциплинарных смыслах, но также используются и в обычной жизни» [Green 2013: 6]. Его исследование этих понятий в разных языках в XVI–XVII вв. позволяет ощутить — как и надеялся Грин, — «часть того изумленного восхищения, с которым люди Нового времени смотрели на определенные слова, передававшиеся из эпохи в эпоху <...> из языка в язык» [Ibid.: 12]. Но поскольку в фокусе его интереса находится, по его собственным словам, «век Шекспира и Сервантеса», это означает, что он не прочерчивает дальнейшие миграционные маршруты этих слов. Потенциальные связи между Новым временем и эпохой модерна остаются вне поля зрения исследователя.

В других работах был существенно расширен — по сравнению с трудом Уильямса — охват исследования, включая те ключевые слова, которые имеют транслингвальный характер и находятся в актуальном употреблении. Яркий пример тому — «Словарь непереводимостей» французского историка философии Барбары Кассен. Непереводимости в философии — это термины, которые вроде бы хочется перевести, но сделать это не получается. Эмили Эптер, специалист по французской литературе и компаративным исследованиям, бывшая в числе редакторов английского перевода Кассен, характеризует непереводимости как «слова, придающие старым терминам новые значения, неологизмы, обозначения идей, которые неоднократно переводились неверно, а также переводы, очевидно несопоставимые с оригиналом» [Apter 2013: 34–35]. В книге 2013 г., написанной параллельно с работой над словарем Кассен, Эптер развивает этот тезис в нескольких разделах, посвященных непереводимым ключевым словам, которые мигрируют между несколькими языками³.

³ Отсылки к Уильямсу см.: [Apter 2013: 117–118]. См. также: [Cassin 2014].

Неудивительно, что исследования, последовавшие за выходом «Ключевых слов», имеют компаративный характер и сосредотачиваются на более космополитичном лексиконе, тогда как для Уильямса он состоял из слов, которые «мы все употребляем между собой, часто весьма неточно, когда хотим обсудить важные процессы, происходящие в нашей общественной жизни» [Williams 1988: 14]. Это «мы» для него, писавшего свою книгу в Кембридже 1970-х годов, подразумевало британских носителей современного английского. Для Эптер и ее коллег, работающих в более разнообразной с национальной и языковой точки зрения американской академической среде XXI в., оно подразумевает нечто иное. Между тем далеко не все непереводимости широко употребляются в повседневном общении, поскольку некоторые из них — специфические философские термины. Так что по сравнению с проектом Уильямса космополитизма прибыло, а общности, по-видимому, убыло.

Как и Уильямса, меня интересуют слова, которые используют носители английского языка, когда обсуждают важные процессы, происходящие в общественной жизни. Но к этому интересу у меня добавилась своего рода профессиональная деформация, связанная с моими занятиями французской литературой. Я не мог не заметить, как много ключевых слов в английском языке имеет откровенно иностранное происхождение. В течение веков в английский заимствовались бесчисленное количество слов из одного только французского. В этой лингвистической истории любопытен тот факт, что многие французские заимствования полностью натурализовались в английском, а другие на протяжении столетий сохраняют видимые признаки своего иноязычного происхождения, ускользая от перевода и сопротивляясь натурализации. Их французские корни могут сказываться в произношении и в написании: так, их нередко выделяют курсивом, чтобы отличить от стоящих рядом английских слов. Это что-то наподобие французского призыва в английской речи. О таких словах можно говорить, как о приезжих в нашем англофонном мире; я называю их словом, которое английский язык, словно сорочка, выхватил из французского, — «эмигранты» (*émigrés*). Из множества слов-«эмигрантов» приведу только три: *naïveté* ‘наивность’, *ennui* ‘скука’ и *caprice* ‘каприз’. Мы — люди, говорящие на английском языке, — использовали их и продолжаем использовать, когда говорим о таких важных явлениях нашей общественной жизни, как верность самому себе, скука или перемена взглядов⁴.

Итак, в лексиконе Уильямса не оказалось места для «эмигрантов» с их остаточным иностранным звучанием. Мне же кажется, что такое пространство следует выделить. Вполне возможно составить и параллельную историю непере переведенных или полупере переведенных русских заимствований из французского языка. Даже если ограничиться упомянутыми выше словами, показательно, что русская *наивность* происходит от *naïveté*, а русский *каприз* — от *caprice* (в значении прихоти). Но я сосредоточусь на особенностях миграции «каприза» из французского в английский и на его вербальных и визуальных образах.

⁴ Подробнее об этом см.: [Scholar 2020].

«Каприз» между несколькими языками

Я начну краткую историю превращения «каприза» в ключевое слово эпохи с конца, т. е. с момента его перехода в английский язык. В качестве иллюстрации ограничусь одним примером — комедией Джона Драйдена «Модный брак» («*Marriage À-la-Mode*»), которая была написана в 1673 г., в эпоху Реставрации. Согласно Оксфордскому словарю, именно в ней встречается первое использование «каприза» в английском. Пьеса Драйдена одновременно и высмеивает офранцуживание английского языка в эпоху Реставрации, и способствует этому процессу. Столь же двойственно использование в ней «каприза». Мелианта, главная галломанка и щеголиха комедии, видит во владении разговорным французским залог социального возвышения и продвижения при дворе. Она хватается за любой повод продемонстрировать свои способности, и когда возлюбленный делится с ней эротической фантазией, она отвечает: «Какой у вас странный каприз» (This is the strangest *caprice* in you) [Dryden 1978: 290]. «Каприз» в английской фразе позволяет Мелианте обозначить и странность желания ее возлюбленного, не вписывающегося в общепринятые нормы, и собственный трепет удовольствия.

В честолюбивом стремлении быть модной Мелианта намеренно офранцуживает свою речь. Свою реакцию на желание Родофила она могла бы облечь в более расхожие английские идиомы. В билингвальном франко-английском словаре Рэндела Котгрейва 1611 г. «капризу» находится множество синонимов: «расположение, *caprichio*, взбалмошная мысль, причудливая выдумка; неожиданное хотение, желание или намерение сделать что-то без всякого (видимого) основания» [Cotgrave 1611: s. v. *Caprice*]. Примечательно, что среди вариантов, доступных англоязычной аудитории в начале XVII в., в качестве перевода французского *caprice* Котгрейв предлагает и его итальянского «кузена», *capriccio* (в альтернативной, но довольно частой транскрипции *caprichio*). Это отнюдь не единичный случай, в английском языке эпохи есть прецеденты употребления *capriccio*, как и испанского *capricho*. Иными словами, Меланта сознательно добавляет к этому континентальному коктейлю французский «каприз». «Каприз» и «каприччо» (*caprice*, *capriccio*) обозначают не только взбалмошные мысли и неожиданные желания, но и некоторые формы творческих практик, которые обладают такими же причудливыми чертами. В конце XVII столетия английский лексикограф Эдвард Филипс отмечал, что эти термины используются для наименования «музыкальных, поэтических и живописных сочинений, в которых сила воображения вырывается за пределы законов искусства» [Phillips 1706: s. v. *Caprichio or Caprice*]. Таким образом, *caprice*, *capriccio* и общее для них прилагательное *capricious*, как и другие дериваты, функционируют в качестве лексического пространства, которое англоговорящая публика эпохи наполняет идеями и формами, заимствованными у нескольких континентальных соседей, что приводит к образованию своего рода самосвивающегося клубка.

«Каприз» между словом и линией

Французский подход к этому лингвистическому и культурному наследию был совершенно иным. Заимствовав культурный комплекс, сформированный итальянскими и испанскими художниками и учеными, французские интеллектуалы попытались сделать «каприз» чем-то сугубо национальным и современным. Однако, как и во многих других случаях, они не могли прийти к консенсусу по поводу того, насколько законен процесс культурной апроприации и насколько он может быть успешным. Иначе говоря, «каприз» стал еще одним элементом Спора о древних и новых, развернувшегося во второй половине XVII в. Именно в этом контексте он становится пространством встречи между вербальной и визуальной фигурацией, между словом и линией.

Многое становится очевидно из тех статей, которые посвящают «капризу» французские толковые словари эпохи. Я останюсь только на соответствующей статье из словаря Антуана Фюретьера, увидевшего свет в 1690 г. Лексикограф дает понять, что *caprice* вошел во французский как заимствование из итальянского, но делает это косвенным образом, указывая, что «во времена Анри Этьенна слово *каприз* было в новинку и казалось ему чуждым» [Furetière 1690/1970 (1): s. v. Caprice]. Анри Этьенн, хорошо известный своим сочинением «Два диалога» (1578), яростно выступал против чрезмерной итальянизации придворных манер и речевых оборотов. Одним из примеров такого эксцесса для него стал импорт *capriccio*, на французской почве превратившегося в *caprice*. Он предлагает заменить его французскими синонимами или заимствованиями из древнегреческого языка, которые с точки зрения ученого гуманиста обладают более благородным происхождением [Estienne 1578/2007: 80, 141–143].

Итальянское «каприччо», как и его испанский аналог, переехали во французский язык с немалым семантическим багажом. Фюретьер, как и Этьенн, определяет его как внезапное отклонение от разумной нормы хода мысли или поведения. Когда в 1684 г. Амело де Ла Уссэ переводит на французский книгу максим испанского иезуита Бальтасара Грасиана «Карманный оракул» (1647), посвященную искусству светской жизни, то он делает «каприз» ключевым элементом описания порывистого, неразумного поведения. По мнению автора, надежнейший способ избавиться от таких «монстров» — бежать на край света⁵.

К 1684 г., когда Амело де Ла Уссэ опубликовал свой перевод Грасиана, изменив название на «Придворный человек», а Фюретьер работал над словарем, «каприз» уже укоренился во французском языке как одно из ключевых понятий эпохи. Так, Фюретьер проводит различие между положительным и отрицательным значениями слова. Последнее возникает тогда, когда «капризом» именуется такой тип общественного поведения, который противоречит принятым нормам. Речь идет о «расстройстве рассудка» (*déreglement d'esprit*). Напротив, «каприз» как нечто положительное он описывает, когда речь идет о блеске воображения и полете ума,

⁵ Максима 218 [Gracián 1692: 302–303]. Благодарю Марию Неклюдову за это дополнение.

являющихся самой сутью творчества. В таком контексте это слово обозначает «поэтические, музыкальные и живописные произведения, успех которых зависит скорее от мощи гения (*la force du génie*), чем от следования законам искусства, и для которых нет устоявшегося наименования». Такое определение «каприза» безусловно делает его частью риторического арсенала новых в их противостоянии древним. «Каприз» — это новое и современное обозначение позиции новых, полагающих, что законам искусства надо придавать новые формы и что если овцы следуют проторенными путями классических образцов, то козы (т. е. *capre*) своими прыжками намечают иные, неожиданные и только им принадлежащие траектории. Фюретьер упоминает три недавних примера подобных произведений: прежде всего поэт Сент-Аман назвал ряд своих сочинений «Капризами»; далее, существуют музыкальные опусы, именуемые «каприсами» (тут имена композиторов не называются); и наконец, лексикограф пишет о «капризах» («Каприччи») гравера и рисовальщика Жака Калло [Furetière 1690/1970 (1): s. v. *Caprice*]⁶.

Каждый из этих типов «каприза» требует отдельного и обстоятельного разговора. Но именно в случае Калло ключевое слово эпохи объединяется с графической линией, потому прежде всего обратимся к нему. Как известно, Калло учился и долго работал в Италии. Там, во Флоренции, в 1617 г. он выпустил первую серию, состоящую из пятидесяти небольших офортов и названную «*Capricci di varie figure*». Она объединяет не связанные друг с другом темы (городские пейзажи, батальные сцены и т. п.), разработка которых позволяла художнику продемонстрировать то, что Дэвид Розанд называет «изобретательностью Калло как рисовальщика и его мастерство гравера» [Rosand 2002: 308]. К технике офорта, ускорившей производство гравюры, Калло как бы добавляет не меньшую быстроту причудливой — капризной — изобретательности.

Эта изобретательность становится самостоятельной темой, когда художник с помощью разнообразных приемов привлекает внимание зрителей к создаваемой им иллюзии. Так, на одном из офортов, входящих в «Каприччи» (1617), Калло добавляет к пейзажу с видом на удаленный город фигуры прогуливающегося кавалера и дамы (ил. 1). Они находятся в правой части картины, спиной к зрителю, который смотрит на них, меж тем как они смотрят на открывающийся им вид. Еще один, более поздний пример «каприза» Калло — веер, созданный им в 1619 г. (ил. 2) в память о потешном сражении на реке Арно, которое раз в год устраивали гильдии ткачей и красильщиков. Как и в предыдущем случае, Калло не только делает зарисовку городской жизни (вернее, карнавального праздника), но и включает его в представляемую сцену. В качестве канвы он выбирает веер, усаживая на его раму несколько фигур, которые сверху наблюдают за идущим вдалеке сражением. Один из сидящих справа людей держит веер такой же формы — по всей вероятности, копию того, что находится у нас перед глазами. Кроме того, рассматриваемый нами веер как бы глядит на нас, поскольку рамкой

⁶ “CAPRICE, se dit aussi des pieces de Poësie, de Musique, & de Peinture, qui réussissent plutôt par la force du genie, que par l’observation des regles de l’art, & qui n’ont aucun nom certain. St. Amant a intitulé quelques pieces, *Caprice*. Les *caprices*, ou postures de Calot Graveur. *caprice* de Musique”.



Ил. 1. Жак Калло. Офорт из серии «*Capricci di varie figure*» (ок. 1617)

Fig. 1. Jacques Callot (French, 1592–1635), an Etching from *Capricci di varie figure*, ca. 1617

ему служат изогнутые рога некоего божка, чья голова находится у оснований веера и чей взгляд устремлен вперед. Что это за кумир? Скорее всего — божество каприза, по собственной прихоти вообразившего, придумавшего это изображение. Если это так, то в его власти не только показать нам городской праздник, но и заставить нас почувствовать дистанцию между изображением и нами, ощутить его мастерство и наше собственное положение (завороженных) зрителей. Мы находимся в процессе разглядывания, становясь при этом объектом созерцания, и офорт делает это взаимное созерцание наглядным. Именно в этом состоит «каприз» Калло. Как в свое время отмечал историк и философ искусства Луи Марен, его суть — изгибы линий, соединяющих предмет изображения и технику художника, когда, представляя радости и беды человеческого существования, он одновременно привлекает внимание к непрозрачной поверхности репрезентации [Marin 1983]. Когда в работах Калло графическая линия сталкивается с «капризом», она волной выплескивается как внутрь, так и наружу, позволяя силе воображения — как позднее скажет Эдвард Филипс — выйти «за пределы законов искусства».

Калло задал модель для художников XVII и XVIII вв., которые будут дальше работать в традиции каприза-каприччо — Сальватора Роза, Джованни Батиста и Доменико Тьеполо, и самое важное, Франсиско Гойи. Все они выбирали каприз, преследуя собственные цели, причем одни подчеркивали его прихотливую игривость, а другие — ошетинившийся ужас. Однако и те и другие привлекали внимание к природе художественной иллюзии и стремились не только блеснуть мастерством, но и проверить его на прочность

линиями. Поэту приходится искать иные способы направить взгляд читателя на то, что скрывается за «капризом», вынесенным в заглавия его стихотворений. Для этого он варьирует длину поэтической строки и ее расположение на странице, тем самым привлекая внимание к процессу поэтической работы. Он смешивает разные поэтические формы, как это делал в своих пьесах Корнель (которым Сент-Аман восхищался), мгновенно и часто в рамках одного стихотворения переходя от одной к другой. Он комментирует свои действия либо при помощи паратекста (примечаний), либо прямо в тексте произведения, как бы создавая каприз внутри каприза.

Примером тому может служить его поэма 1643 г. «Проход через Гибралтар» (*Le Passage de Gibraltar*) [Saint-Amant 1967: 155–198], стихотворное повествование о несостоявшемся морском сражении. Она прославляет поход французской флотилии, целью которого было отбить у Испании два крохотных острова, Сент-Маргерит и Сент-Онора, расположенные рядом с Каннами. Французы предполагали, что при проходе через Гибралтарский пролив им придется столкнуться со всей мощью испанского флота, однако им не встретилось ни единого суденышка, включая рыбацкие лодки. Это стало идеальным материалом для того, что Сент-Аман обозначил в подзаголовке поэмы как «ироикомический каприз». Он смешивает героическое и комическое, переходит от возвышенного регистра к низкому, дает длинный список кораблей, которые приняли участие в несостоявшемся событии, и предвкушает будущее покорение островов, легко маневрируя между различными поэтическими формами и строями, чтобы закончить все застольной песней, славящей день, проведенный за бутылкой вина, а не за кровопролитием. Подзаголовок — лишь самое первое из паратекстовых пространств, привлекающих внимание к неправильному, современному характеру поэмы. Вторым является прозаическое предисловие. Вслед за французскими адептами музыкальных и изобразительных капризов Сент-Аман многому научился у итальянцев, и его текст полон похвал ироикомической поэме Алессандро Тассони «Похищенное ведро» (*La secchia rapita*, 1622). Как пишет французский поэт, причудливо смешивая две противоположности, героика и дух комедии, Тассони добился эффекта, который с трудом поддается воспроизведению. Конечно, по мнению Сент-Амана, он сам смог успешно перенести этот прием во французскую поэзию.

«Проход через Гибралтар» — и образец такого переноса, и одновременно блистательная демонстрация капризного французского стиля, разрабатываемого Сент-Аманом, остроумно варьирующего поэтические стили, длину строк, легко переходящего от темы к теме. Нельзя не согласиться с Фюретером, что Сент-Аман в поэзии был таким же мастером неожиданных капризных вывертов текста, как Жак Калло — в гравюре.

Sources

- Cotgrave, R. (1611). *A dictionarie of the French and English tongues*. London: Adam Islip. (In French).
- Dryden, J. (1978). *Marriage À-la-Mode*. In J. Dryden. *Works* (Vol. 11), 221–316. H. T. Swedenberg Jr (Ed.). Berkeley: Univ. of California Press.

- Estienne, H. (2007). *Deux Dialogues du nouveau langage françois italianizé et autrement desguizé, principalement entre les courtisans de ce temps*. P. M. Smith (Ed.). Paris: Classiques Garnier. (Original work published 1578) (In French).
- Furetière, A. (1970). *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*. Geneva: Slatkine. (Original work published 1690). (In French).
- Gracián, B. (1692). *L'Homme de cour*. A. de la Houssaye (Trans.). 3rd ed. The Hague: Abraham Troyel. (In French).
- Phillips, E. (1706). *The new world of words: or, Universal English dictionary*. 6th ed. London: J. Phillips.
- Saint-Amant (1967). *Œuvres* (Vol. 2). J. Bailbé, J. Lagny (Eds.). Paris: Didier. (In French).

References

- Apter, E. (2013). *Against world literature: On the politics of untranslatability*. London: Verso.
- Cassin, B. (2014). *Dictionary of untranslatables: A philosophical lexicon*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Green, R. (2013). *Five words: Critical semantics in the age of Shakespeare and Cervantes*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Kenny, N. (2004). *The uses of curiosity in early modern France and Germany*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Koselleck, R. (2004). *Begriffsgeschichte and social history*. In R. Koselleck. *Futures past: On the semantics of historical time*, 75–92. New York: Columbia Univ. Press.
- Marin, L. (1983). Il capriccio à partir des Caprices de Saint-Amant et de Jacques Callot. In Ph. Morel, C. Nissirio (Eds.). *Il capriccio nell'incisione francese del Seicento e del Settecento*, 5–12. Rome: Carte Segrete. (In Italian).
- Rosand, D. (2002). Capriccio: the Antic Line. In D. Rosand. *Drawing acts: Studies in graphic expression and representation*, 265–327. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Scholar, R. (2020). *Émigrés: French words that turned English*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Skinner, Q. (1979). The idea of a cultural lexicon. *Essays in Criticism*, 29(3), 205–24.
- Skinner, Q. (1996). *Reason and rhetoric in the philosophy of Hobbes*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Skinner, Q. (2002). *Visions of politics* (Vol. 1). Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Williams, R. (1988). *Keywords: A vocabulary of culture and society*. London: Fontana Press.

* * *

Информация об авторе

Ричард Сколар

MA, DPhil Oxon

профессор, заместитель директора,

Институт современных языков и культур,
Даремский университет

Elvet Riverside, New Elvet, Durham DH1 3JT

Tel.: +44 (0) 191-33-43444

✉ richard.scholar@durham.ac.uk

Information about the author

Richard Scholar

MA, DPhil Oxon

Professor, Deputy Head, School

of Modern Languages and Cultures,
Durham University

Elvet Riverside, New Elvet, Durham DH1 3JT

Tel.: +44 (0) 191-33-43444

✉ richard.scholar@durham.ac.uk

L. D. Chistova

ORCID: 0000-0003-4191-8822

✉ savraska4@gmail.com

Государственный Эрмитаж
(Россия, Санкт-Петербург)

GIOVANNI BATTISTA BRACELLI'S *BIZZARIE DI VARIE FIGURE*: METAPHOR AND CAPRICCIO

Аннотация. Статья посвящена анализу серии офортов Джованни Баттиста Брачелли «*Bizzarie di varie figure*» с точки зрения ее принадлежности к той или иной жанровой традиции. Определение жанра представляется крайне важным, так как именно оно дает возможность среди бесконечного поля возможных интерпретаций произведения выбрать условно верное и обосновать этот выбор. С точки зрения автора, *bizzarie* является ответвлением жанра *каприччо* — в понимании, заданном произведениями Жака Калло. Доказательством этой гипотезы служит разбор титульного листа и посвящения серии, представленный в статье. Так, слово *bizzarie*, читаемое на титульном листе, сходно по смыслу со словом *каприччо*; значения этих слов претерпели с течением времени те же изменения. Посвящение же представляет серия как интеллектуальный продукт, подчеркивая, однако, спонтанность его появления. Именно исходя из особенностей жанра *каприччо* следует трактовать значение листов «*Bizzarie di varie figure*», являющегося принципиально разомкнутым произведением, не предполагающим единого нарратива. Таким образом, интерпретация серии Брачелли как зашифрованного послания, смысл которого скрыт от непосвященных, подобно аллегорическим портретам Арчимбольдо, не представляется возможной.

Ключевые слова: Джованни Баттиста Брачелли, Жак Калло, гравюра, офорт, *capriccio*, *bizzarie*, Медичи, метафора

Для цитирования: Chistova L. Giovanni Battista Bracelli's *Bizzarie di varie figure*: Metaphor and capriccio // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 230–244. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-230-244.

Статья поступила в редакцию 11 июня 2020 г.
Принято к печати 3 августа 2020 г.

L. Chistova

ORCID: 0000-0003-4191-8822
✉ savraska4@gmail.com

State Hermitage
(Russia, St. Petersburg)

GIOVANNI BATTISTA BRACELLI'S *BIZZARIE DI VARIE FIGURE*: METAPHOR AND CAPRICCIO

Abstract. This article is devoted to the analysis of *Bizzarie di varie figure*, a set of etchings by Giovanni Battista Bracelli, in terms of its inclusion in a particular genre tradition. Determining the genre is extremely important, since it makes it possible to choose a provisionally correct interpretation of a work from among an endless field of possible variants and to justify this choice. I view *bizzarie* as a filiation of the capriccio genre, in the sense of the term formed in the writings of Jacques Callot. This hypothesis is supported by the analysis, presented in this article, of the title page and the dedication of the set. The meaning of the word *bizzarie*, which is found on the title page, is similar to a great extent to the term *capriccio*, and has undergone the same changes over time. The dedication, on the other hand, presents the set as an intellectual product, emphasizing, however, the spontaneity of its creation. The plates of *Bizzarie di varie figure* should be interpreted according to the characteristic features of the capriccio genre and the whole set should be seen as a fundamentally open text, not based on a consistent narrative. For this reason, it is not possible to interpret Bracelli's set as an encrypted message, similar to Arcimboldo's allegorical portraits, whose meaning is hidden from the uninitiated.

Keywords: Giovanni Battista Bracelli, Jacques Callot, print, etching, capriccio, bizzarie, Medici, metaphor

To cite this article: Chistova, L. (2020). Giovanni Battista Bracelli's *Bizzarie di varie figure*: Metaphor and capriccio. *Shagi / Steps*, 6(4), 230–244. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-230-244.

Received June 11, 2020
Accepted August 3, 2020

Extravagant even for modern taste, *Bizzarie di varie figure*, a set of etchings published in 1624 by the little-known Italian artist Giovanni Battista Bracelli (active 1616–1649), is often seen by the audience as an unsolved cipher, a hidden message, the meaning of which may be found, if not now, then someday and by someone else (Fig. 1–3). It is unknown whether this effect corresponds to the author’s intention (and what exactly was his intention), however, we suggest that this set is not so much a riddle without a solution but a fundamentally open work, one not based on a consistent narrative or *historia*.

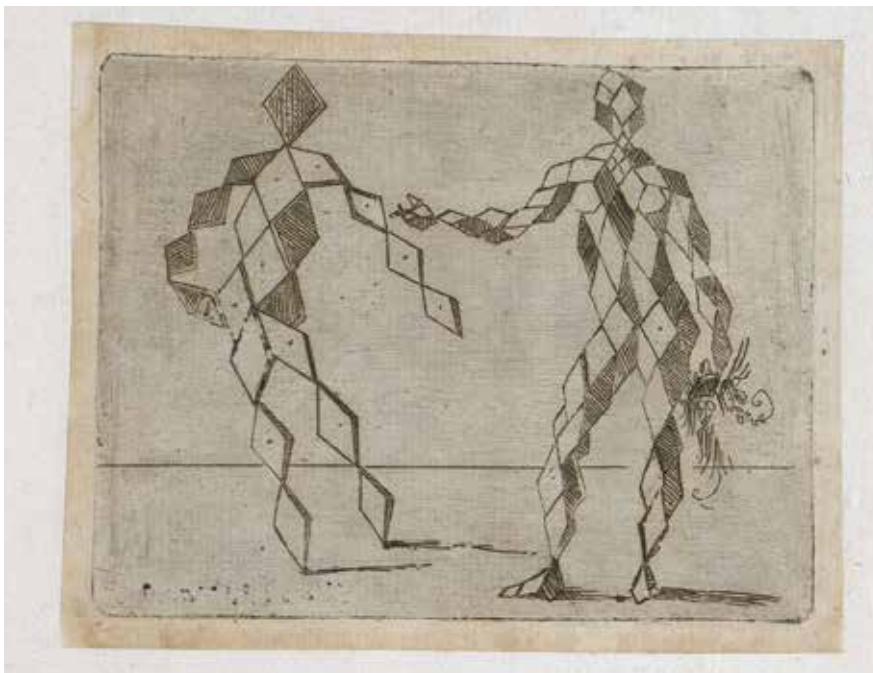


Fig. 1. Giovanni Battista Bracelli. Plate 14 from the set *Bizzarie di varie figure*. 1624 Etching. State Hermitage (Number is given according to the Rosenwald exemplar of the set)

Why could not *Bizzarie di varie figure* be a coherent statement like the allegorical portraits of Giuseppe Arcimboldo¹, even though Bracelli’s set was clearly inspired by the composite heads of the Milanese painter? From our point of view, the negative answer to this question can be justified by the genre or genre tradition of capriccio, to which this series of prints belongs. Moreover, Bracelli himself² indicates this affiliation on the title page and the dedication to his set.

¹ For details about the symbolic program of Arcimboldo’s paintings see [Kaufmann 1976: 275–296; 1989: 119–122].

² Little is known about the life of Giovanni Battista Bracelli, but the available information is rather contradictory: several people with this name appear in the sources. Most likely, his short career developed in Florence, where he studied at the Academy of Disegno, then in Livorno, Rome, and Naples [Martini 1986: 42–44; Reed 1989: 230–233].

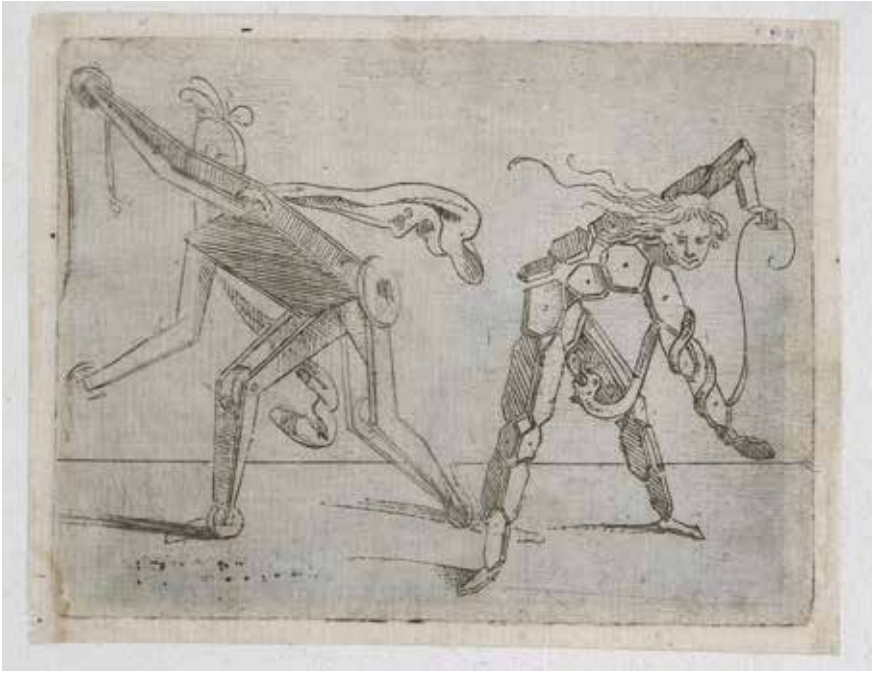


Fig. 2. *Giovanni Battista Bracelli. Plate 24 from the set Bizzarie di varie figure. 1624 Etching. State Hermitage*

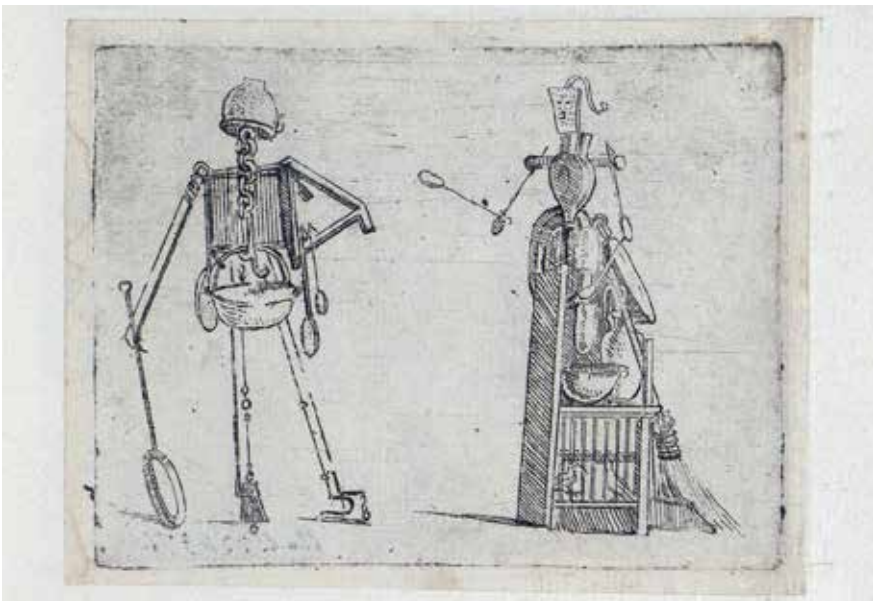


Fig. 3. *Giovanni Battista Bracelli. Plate 45 from the set Bizzarie di varie figure. 1624 Etching. State Hermitage*

The title page of *Bizzarie di varie figure* (Fig. 4) refers to the tradition established by the set *Capricci di varie figure* by Jacques Callot [Meaume 1860: 768–867]³ (Fig. 5–8), published for the first time in 1617 and extremely popular in Italy in the first third of the 17th century. Both plates formally present a figured frame with the text of a title, supported by semi-fantastic characters. The full texts of the titles are also almost identical: *Bizzarie di varie figure di Giovanbatista Bracelli pittore fiorentino, All' Ill^{mo} [ustrissimo] Don Pietro Medici and Capricci di varie figure di Icopo Callot All. [Ustrissi] mo & Ecc. [Ellenti] s. imm o don Lorenzo Medici*. This tradition also includes such sets of prints as *Capricci e habiti militari* (1610–1630) by Filippo Napolitano [Bartsch (38), No. 2–13], *Caprice Faict par De La Bella* (1641), *Varii capricci militari* (1641) and *Diversi Capricci* (1647) by the most famous follower of Callot Stefano della Bella [Baudi di Vesme 104–117, 258–263, 128–152] (Fig. 9), as well as the lesser-known set *Capricci di Varie figure* (after 1620) by Melchior Gherardini [Bartsch (21), No. 1–50, 127–133]. It is worth to note that the Gherardini's set is stylistically more than others dependent on Callot's etchings and the most technically imperfect of all above mentioned. At the same time its thematical diversity brings it closer to the *Bizzarie di varie figure*. In Gherardini's set we find allegorical figures, landscapes, and compositions on military themes. This probably could be explained by the fact that Gerardini, when creating his set, was inspired not specifically by Callot's *Capricci di varie figure*, but by his entire oeuvre.



Fig. 4. Giovanni Battista Bracelli. Title of the set *Bizzarie di varie figure*. 1624 Etching. State Hermitage

³ See the list of catalogs below.

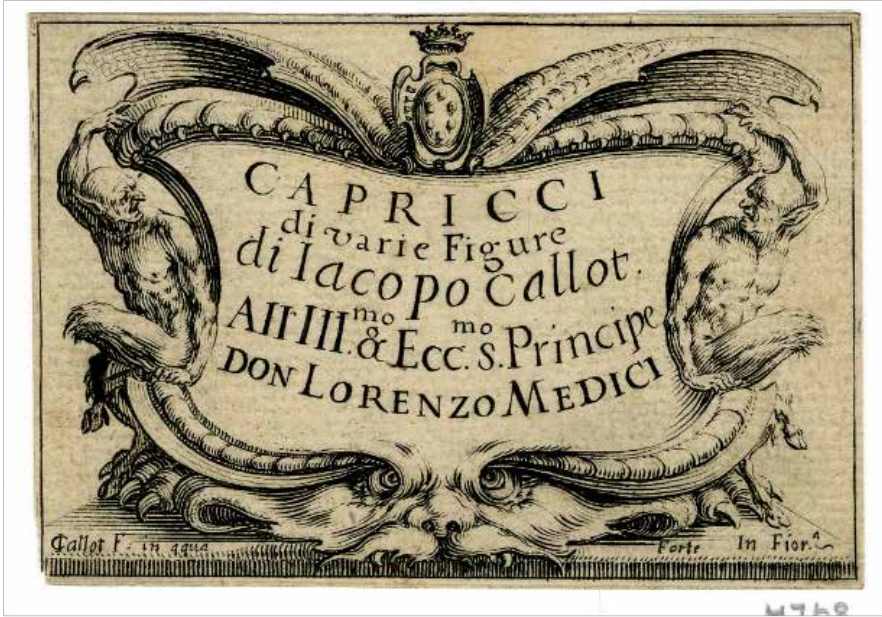


Fig. 5. Jacques Callot. Title of the set *Capricci di varie figure*. 1617
Etching. (Meaume, 768; Lieure, 214)



Fig. 6. Jacques Callot. Plate from the set *Capricci di varie figure*. 1617
Etching. (Meaume, 800; Lieure, 230)



Fig. 7. Jacques Callot. Plate from the set *Capricci di varie figure*. 1617
Etching. (Meaume, 838; Lieure, 248)



Fig. 8. Jacques Callot. Plate from the set *Capricci di varie figure*. 1617
Etching. (Meaume, 784; Lieure, 222)



Fig. 9. Stefano della Bella. Plate 20 from the set *Diversi capricci*. 1647
Etching. (Baudi di Vesme 147. IV. Published by Pierre Mariette)

Since the title of the set differs from its prototype only by the presence of the word *bizzarie*, which is close to the term *capriccio*, we would like to analyze the meaning of these two words and their evolution. The word *capriccio*, which in the modern language has the meaning of ‘caprice’ or ‘whim,’ has a long history⁴. Etymologically, it goes back to the Latin word *caporiccio*, and it, in turn, comes from the word *capo* — the head. It initially appeared in Italian literature at the end of the 13th — beginning of the 14th century, and its meaning was strikingly different from the modern one: ‘strong fear or desire’. When used to describe the physical state of a person who is overwhelmed by these feelings, the word meant trembling or fever. During the 14th and 15th centuries, its meaning gradually changed from fear to desire, and then to inspiration, with special emphasis on its spontaneity with relevance to the person’s internal state, both psychological and physical. In Vasari’s *Vite*..., the word *capriccio* is somewhat more conceptualized. He uses the related adjectives to describe individual elements of the work, in which he saw some kind of innovation in technology or subject, so to characterize the creative process itself. For Vasari, the term *capriccio*, associated with fantasy and opposed to mimesis, adjoins the concept of *disegno*. In addition, Vasari in *Vite*... uses the word *capriccio* to describe the “indescribable,” thus leaving a space for the reader to fill in according to his own

⁴ For a detailed analysis of the evolution of the meaning of the word *capriccio*, as well as the eponymous artistic phenomenon and discussion of dating the Neapolitan’s set, see [White 2009: 14–21].

understanding and taste⁵. In the 17th century, the word *capriccio* in the modern sense was applied to music and poetry to emphasize its subjectivity and the spontaneity of its creation. Jacques Callot was the first who made the word *capricci* the part of the title for a work of fine art. Thus he conceptualized the term even more, and formed the tradition whose roots can be seen in the cartoons and sketches *Diverse Figure...* by Annibale Carracci⁶.

The term *capriccio (caprice)* in the titles of Callot's sets and those of his circle emphasized the intentional subjectivity of the authors and the spontaneity of the creative process, thus foregrounding the sketchiness and non-narrative character of the sets. The absence of *historia* allows the freedom to choose and to combine different motifs that structures the sets as variations on a theme. It is worth pointing out some contradictions peculiar to Callot's *Capricci di varie figure* that confirm the intentional choice of the set's title and style. The set is executed in a sketchy light manner, brought into focus, but the technique of etching required remarkable efforts and technical skill. It is also worth noting that *varie* ('various') here underlines the multiplicity and variety of objects of one type. This word may be considered as the opposition to the word *diverse*, found in the title of the abovementioned suite of Carracci, which refers to completely different objects or to objects different in general. Thus, the name *Capricci di varie figure*, "The caprices of various figures", should be understood as emphasizing subjective sketches of different types of motifs of the same type. A characteristic feature of the *Capriccio* genre tradition, which also commenced with Callot and could not be explained by the title, is the small size of the plates. As a result it implies looking as a slow individual experience. Later, in the 18th century, the word *capricci* would once again change its meaning and start to define a certain genre of fantastic images not associated with any particular prototype.

Although *Bizzarie di varie figure* adjoins this tradition, it stands apart from it. The word *bizzarie* also has a long history, and its meaning has undergone changes similar to those that occurred with the word *capriccio*. In the 14th century, it was used in the meaning of 'uncontrollably angry, quick-tempered, recklessly brave' — in this meaning it was used by Dante⁷. Academic discussions regarding the Spanish (or rather Basque, connected with the word *bizza* — 'beard' as a symbol of strength and courage) or the Italian origin of this word ultimately ended with the victory of the "Italian" version. It derives the radix *bizza* from the Latin word *invidia* ('envy'), to which later was added a suffix typical for words of Etruscan origin⁸. In the 16th

⁵ ...*Sopra il quale capriccio, come si disse allora molte cose, così se ne potrebbe anco da noi dire altre; ma le tacerò per lasciare a ognuno sopra cotale invenzione credere e pensare a suo modo* [Vasari 1569: 251].

⁶ The full version of *Diverse Figure Al numero di ottanta, Disegnate di penna Nell'hore di ricreazione Da Annibale Carracci Intagliate in rame, E cauate dagli Originali Da Simone Giulino Parigino. Dedicata A Tutti i Virtuosi, Et Intendenti della Professione della Pittura, e del Disegno* was published in 1646 by L. Grignani, however, up to this moment, individual published plates were already extremely popular.

⁷ *Divina Commedia / Inferno / Canto VIII.60–63. Tutti gridavano: "A Filippo Argenti!"; / e 'l fiorentino spirito bizzarro / in sé medesimo si volvea co' denti* [Dante Alighieri 1991–1997 (1): 211].

⁸ See [Corominas 1954 (1): 467–468; Bursch 1974]. Although both authors insist on the Italian origin of the word, Bursch calls the hypothesis about the connection of the radix *bizza* with the Latin *invidia* hasty and unreasonable.

century it acquires the meaning “strange, eccentric, fantastic, different from others” [Cortelazzo, Zolli (1) 1979–1983: 147; Olivieri 1961: 85]. This transition also occurred, as in the case of capriccio, due to a shift of emphasis to the internal, physical state of a person experiencing an attack of anger, which can also cause him to do strange, odd things. When writing in his *Vite...* about the works of Pontorno, Salviatti and others, Vasari uses this term in the sense of “strange” [Britton 2003: 666]; a century later, the Venetian artist, engraver and art historian Marco Bosquini (1602–1681) [Gherzi 1999: 460] characterized as *bizzar* the paintings of Tintoretto. Moreover, in the middle of the 17th century the art historian and Vasari’s “successor” Filippo Baldinucci uses the term *invenzione bizzarrissima* to describe caricatures [Baldinucci 1767–1774. (16): 154]. It is worth emphasizing that *bizzarie* (‘oddities’) are not quite *capricci* (‘caprices’), despite the closeness of their semantic fields in relation to art (capricious — fanciful — strange) and the possibility of applying both of them to the same image. The title *Bizzarie di varie figure* should be understood first of all as “Oddities of various figures”, i. e. as strange correspondences of various objects, and only after that as a kind of indication of the image style in the sense of “extravagant images”. We also should note that the phrase *Bizzarie di varie figure* includes the whole range of meanings of the genitive case and can also be translated as “oddities of various kinds” and “oddities made with various figures”. Thus, it is possible that we are dealing with wordplay that includes several meanings at the same time.

The dedication plate also helps to understand the set’s pragmatics (Fig. 10). The addressee of Bracelli’s set was Pietro di Pietro dei Medici (1592–1654), governor of Livorno, the booming port of the Florentine Republic, from 1619 to 1627. According to one version, Bracelli came to the city with his teacher, the Florentine artist Jacopo da Empoli (1551–1640)⁹, who received an order for the wall paintings of the city’s cathedral, the decoration of which has not survived to the present day. It is here and then the set was published. However, Pietro dei Medici’s previous activities were mainly focused on the military and diplomatic spheres. The surviving part of his correspondence relates mainly to diplomatic and entertainment subjects [MAP. V. 2146, Doc ID: 14930, 14963 14945; V.4179; Doc ID: 19742]. In archive sources we can find no direct indications of his engaging in patronage of the arts. In any case, he had fewer opportunities for that than Callot’s patron, the great Duke of Tuscany Cosimo II Medici. However, Callot’s *Capricci...* was dedicated to Cosimo’s younger brother, Lorenzo Medici (1599–1648), who at that time was eighteen years old. When *Bizzarie...* were published, Pietro Medici was twenty-two years old. In dedicating his innovative etching set to a young man as a potential patron, Bracelli probably was following not only the artistic tradition set by Callot, but also trying to repeat his extremely successful economic strategy. Most likely his enterprise was not successful.

⁹ The only indication that Pietro di Pietro dei Medici was interested in art in a broad sense is provided by his letter, preserved by Medici Archive project. In this document, sent from England to his permanent correspondent, the influential Florentine courtier Andrea Chioli (1673–1641), Pietro Medici was writing about a book by a Jewish-Turkish poet (*mezo hebreo e mezo turco*) and books in Spanish, which he was sending together with the letter. MAP. V.1351. F.152.

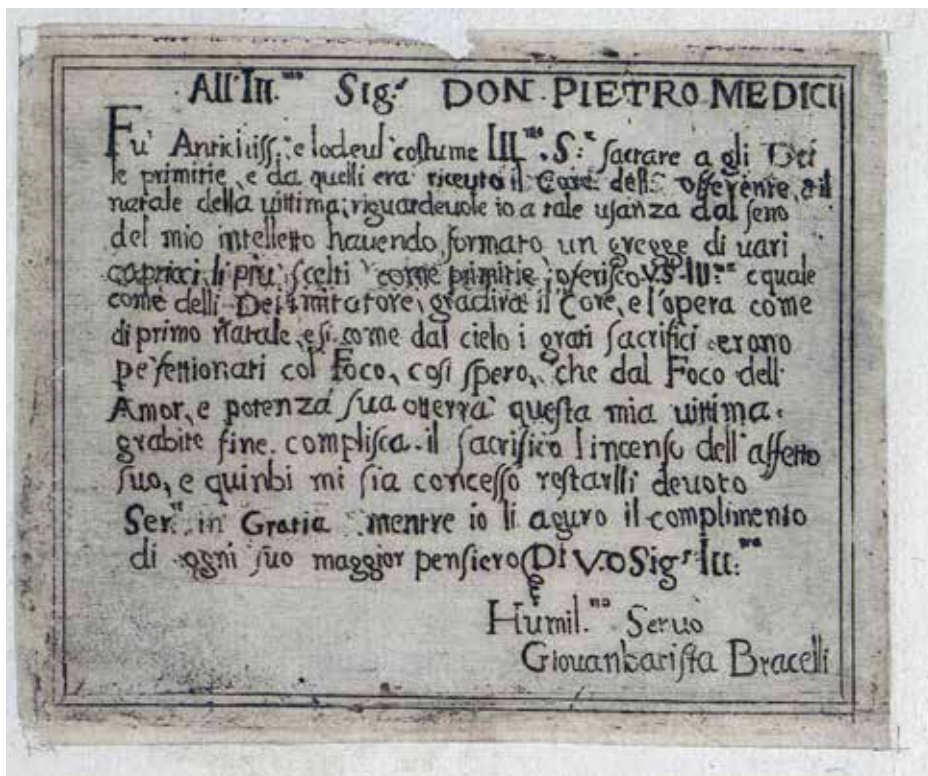


Fig. 10. Giovanni Battista Bracelli. Dedication to Pietro di Pietro dei Medici
Plate 3 from the *Bizzarie di varie figure*. 1624. Etching. State Hermitage

The set's dedication is barely readable, partly due to imperfections in the imprint, partly due to Bracelli's low level of calligraphic skills (Fig. 10). The text reads:

*All Ill. [ustrissi]^{mo} Sig^o DON. PIETRO MEDICI
Fu' Antichiss^o. e lodeul costume Ill [ustrissi]^{mo} S[egnior]^e sacrare a gli
Dei le primitie, e da quelli era riceuto il care dell offernete e il natale
della uittima riguardeuole io a tale usanza dal seno del mio intelletto
formato un gregge di uari capricci lui piu scelti come primitie oferisco
V. S. Ill [ustrissi]^{mo} c quale comé delli Dei imitatore gradiva il Core, e
l'opera come di primo natale e si come dal cielo i grati sacrifici erono
pe'fettionati col Foco, cosi spero, che dal Foco dell' Amor e potenzá sua.
ouerra questa mie uittima grabitè fine complisca il sacrificio l incenso del
affetto suo, e quinbi mi sia concesso restarlli devoto Ser^{ve} in Gratia mentre
io li aguro il complimento di ogni suo maggior pensiero DI V.O Sig[nio]^r
Ill [ustrissi]^{mo}*

*Humil [lissi]^{mo} Servo
Giovanbatista Bracelli*

To the Most Illustrious Lord Don Pietro Medici

It was a most ancient and praiseworthy custom, most illustrious lord, to sacrifice first fruits to the gods, who thus received the heart of the offerer and the birth of the victim. I, respecting such a usage, and having formed a flock of various caprices from the depths of my mind, offer the choicest, your most illustrious lordship, as first fruits, with which, like the imitators of the gods, my heart will be found pleasing along with the work, like a first born. And just as their welcome sacrifices were perfected with fire, so I hope that with the fire of your highness' love and might this, my victim, will obtain a pleasing conclusion, and the incense of my love for your highness will complete the sacrifice; and that thence it will be granted me to remain your devoted servant in grace. Meanwhile I wish for it the compliment of your highness' every greater thought. Your Most Illustrious Lordship's

Humblest Servant,
Giovanbatista Bracelli¹⁰

The message and composition of Bracelli's ornate text depend on Callot's dedication of *Capricci...*¹¹. Both artists state that they are humble and insignificant servants, bringing to their masters their feeble gifts. Callot writes about "the first flowers that he gathered on the field of his barren mind" (*i primi Fiori che io ho colti nel campo del mio sterile ingegno*), and Bracelli about "the first fruits" or "a flock of various caprices born in the depth of his mind" (*primitive; dal seno del mio intelletto havendo formato un gregge di vari capricci*). Then there follows a comparison of the "illustrious Don" with God, indications of his generosity, and a veiled request for a reward. It is important that Bracelli in the text of the dedication calls the plates of his set *capricci*. Filippo Baldinucci does the same, giving the information about Bracelli's biography in his *Notizie...*:

There was also a certain Giovanni Battista Brazze, a disciple of Jacopo Empoli (1551–1640), nicknamed "Gray" <...> he created some *capricci* that depict built-up people, some composed from different fruits, others from kitchen utensils, mason tools, and the like. It was said that he himself engraved a number of copper plates using the eau-forte technique¹².

¹⁰ English translation of the text is cited according to [Reed 2000].

¹¹ *All' Ill. mo et Ecc. mo Sig. PRINCIPE / DON LORENZO MEDICI. / Le Stampe Ecc. mo. Sig. re che io umilmente presento all' Ecc. za vra, sono, per così dire', i primi Fiori che io / hò colti nel campo del mio sterile' ingegno. Accetti / benigni' il dono ò, per dir meglio, le primizie' della mie fatiche', / douute' a lei per obbligo di seruitù; esele pare' il luogo / doue nati sono, atto a produrre' qualche' frutto di / virtuosa operatione', si degni con i raggi della sua grà / di fecondarlo che quanto mi saprà porgere' le sarà / da me' reverte. consecrato, Bacio umilte. a V. E. la Veste', / e le prego da Dio il colmo d'ogni felicità. / Di V. Ecc. za. / Humil. mo e Deuot. mo Seruo / Iacopo Callot.*

¹² *Ancora fu discepolo dell'Empoli un tale Gio. Batista Brazze, ditto il Bigio, che operò in Livorno e per la Compagnia de' Sarti in Firenze fece una tavola di S. Huomobuono, ed un' altro Santo Limosiniere, la quale fi vede a mano manco al'entrare: questi fu inventore di certi capricci dipingere uomini fatti, e composti altri di diverse frutte, altri d'instrumenti da cucina, da muratore e simili; e dicesi, ch'egli medesimo ne intagliasse all'acqua forte una quantità di rami, che vanno attorno stampati. Questo Gio. Batista si morì in giovanile età nella Spedale di S. Maria Nuova assai poveramente [Baldinucci 1767–1774 (8): 19].*

Despite the fact that the dedications rely on courtly formulas and clichés, it is important to note how these artists characterize their works, emphasizing their intellectual basis, calling them “first fruits” or “flocks of various caprices born in the depth of the mind”. There are other examples of such a metaphor. Bracelli uses the same scheme in the dedication of the set *Figure con instrumenti musicali e boscarecci*¹³, he calls his work “figures that appeared prematurely as part of his weak mind”. The same emphasis is made in the dedication of the previously mentioned etching set by Melchior Gherardini, addressed to Cardinal Borromeo (1564–1631). Gherardini’s text is based on completely different metaphors due to artist’s intention to underline the connection between him and the patron of the Ambrosian library, but the plates of the set are called *merce de ingegno*, which literally means “products of the mind”, and, in this context, can be translated as “labor of the mind”.

Probably, we are dealing here with a reference to the classical apologetics of fine art, which portray drawing and painting as humanistic endeavor, rather than a craft. For example, Vasari, denoting an understanding of art based on Plato’s ideas, with an emphasis on drawing, thus defined *disegno* as its basis:

...seeing too that from this knowledge there arises a certain conception and judgment, so that there is formed in the mind that something which afterwards, when expressed by the hands, is called design (*che poi es con le mani si chiama disegno*), we may conclude that design is not other than a visible expression and declaration of our inner conception (*concetto*) and of that which others have imagined and given form to in their idea (*nella mente imaginato e fabricato nell’idea*) [Vasari 1569: 43; 1907: 205].

As mentioned above, for Vasari the concepts of *disegno* and *capriccio* were close, and despite the fact that this genre tradition implied some spontaneity and randomness of the creative process, this did not at all exclude its intellectual basis.

Summing up, it should be said that the genre tradition or form of *capriccio* and its filiation *bizzarie* imply a structure of theme and variations. In turn, its pragmatics, presented in the dedications of the above-mentioned sets, involves entertainment of noble enlightened Lords and underlines the intellectual base of the *capriccios*’ images.

Bizzarie di varie figure by Bracelli and the allegorical portraits of Arcimboldo look similar (and in some way really are) as they use a common “dictionary” or a set of parts from which metaphors are constructed. This “dictionary” is more usual for the middle of the 16th century and somewhat asynchronous for the first third of the 17th century. But the system of interactions of these parts, the “grammar” in Bracelli’s set fundamentally differs from the Neoplatonic Arcimboldian system. Bracelli designs his plates according to the principle of themes and variations, which correspond to the *capriccio* genre tradition and confront the genre of allegorical portrait of the ruler, which leads to the endless and free assemble or reassembly of parts for the creating of new meanings. In Callot’s *Capricci di varie figure* the “grammar” and the “dictionary” coincide, and that is probably why this set is perceived more unambiguously.

¹³ ...mie figure de strumenti musicali, aborti piu presto, o sconciature chi parti del’ mio debile ingegno... See for details reproduction of the set [Préaud 1975: 72].

Sources

Archival

- Medici Archive Project (MAP). Volume: 2146, Doc ID: 14930.
Medici Archive Project (MAP). Volume: 2146, Doc ID:14945.
Medici Archive Project (MAP). Volume: 2146; Doc ID:14963.
Medici Archive Project (MAP). Volume: 4179; Doc ID:19742.
Medici Archive Project (MAP). Volume: 1351. Folio: 152.
Medici Archive Project (MAP). Volume 214. Doc ID: 14954.

Printed

- Baldinucci, F. (1767–1774). *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in quà... opera di Filippo Baldinucci... Edizione accresciuta de annotazioni del sig. D. M. Manni* (21 Vols.). Firenze: G. B. Stecchi, A. G. Pagani. (In Italian).
- Vasari, G. (1569). *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Firenze: di Giunti. (In Italian).
- Vasari, G. (1907). *Vasari on technique [being the introduction to the three arts of design, architecture, sculpture and painting, prefixed to the Lives of the most excellent painters, sculptors and architects]*. L. S. Maclehorse (Trans.) G. B. Brown (Ed.). London: J. M. Dent.

Catalogues

- Bartsch — Strauss, W. L. (Ed.) (1978–). *The Illustrated Bartsch* (100+ Vols.). New York: Abaris Books.
- Meaume, É. (1860). *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot* (2 Vols.). Paris: J. Renouard. (In French).
- Baudi di Vesme, A. (1971). *Stefano della Bella: catalogue raisonné* (2 Vols.). New York: Collectors Editions.

References

- Britton, P. (2003). “Mio malinconico, o vero... mio pazzo”: Michelangelo, Vasari, and the problem of artists' melancholy in sixteenth-century Italy. *The Sixteenth Century Journal*, 34(3), 653–675.
- Bursch, H. (1974). Bizarr. *Romanische Forschungegn*, 86(3/4), 447–450. (In German).
- Corominas, J. (1954). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (4 Vols.). Madrid, Gredos; Bern: Francke. (In Spanish).
- Cortelazzo, M., Zolli, P. (1979–1983). *Dizionario etimologico della lingua italiana* (4 Vols.). Bologna: Zanichelli. (In Italian).
- Kaufmann, T. DaCosta (1976). Arcimboldo's imperial allegories. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 39, 275–296.
- Kaufmann, T. DaCosta (1989). Images of rule: Issues of interpretation. *Art Journal*, 48(2), 119–122.
- Dante Alighieri (1991–1997). *Commedia* (3 Vols.). Milano: A. Mondadori. (In Italian).
- Gherzi, L. F. (1999). Carpaccio, Tintoretto and the Lippomano Family. *The Burlington Magazine*, 141(1157), 455–461.
- Martini, A. (1986). Giovanni Batiista Bracelli. In P. Bigongiari, M. Gregori (Eds.). *Il Seicento fiorentino: arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, (Vol. 3) *Exc. Cat. Florence, Pal. Strozzi Florence*, 42–44. Firenze: Cantini. (In Italian).

- Olivieri, D. (1961). *Dizionario etimologico italiano. Concordato coi dialetti, le lingue straniere e la topo-onomastica*. Milano: Ceschina. (In Italian).
- Préaud, M. (Ed.) (1975). *Bracelli, gravures*. Paris: Chêne. (In French).
- Reed, S. W. (1989). Giovanni Battista Bracelli. In S. Reed Welsh, R. Wallace (Eds.). *Italian etchers of the Renaissance and Baroque*, 230–233. Boston: Museum of Fine Arts.
- Reed, S. W. (2000). Bizzarie di Varie Figure. In *The Lessing J. Rosenvald Collection, Library of Congress. Giovanni Batista Braccelli. Bizzarie di Varie Figure. Livorno. 1624*. Oakland, CA: Octavo Corp. (CD).
- White, V. M. (2009). *Serio Ludere: Baroque Invenzione and the development of the Capriccio* (PhD Thesis). New York: Columbia University.

* * *

Информация об авторе

Любава Дмитриевна Чистова

младший научный сотрудник, отделение
гравюр, отдел западноевропейского
изобразительного искусства,
Государственный Эрмитаж
Россия, 190000, Санкт-Петербург,
Дворцовая пл., д. 2.
Тел.: +7 (812) 710-98-03
✉ savraska4@gmail.com

Information about the author

Liubava D. Chistova

Junior Research Assistant, Section of Prints,
Western European Fine Art Department,
State Hermitage
Russia, 190000, St. Petersburg, Palace Sq., 2
Tel.: +7 (812) 710-98-03
✉ savraska4@gmail.com

M. S. Neklyudova

ORCID: 0000-0002-5251-931X

✉ neklyudova-ms@ranepa.ru

*Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)*

CARDINAL DE RICHELIEU'S DISCOVERY OF PURPLE: POLITICAL AND EMBLEMATIC ANTECEDENTS OF A TOPOS

Аннотация. Статья посвящена исследованию иконографического топоса «открытие пурпура», наиболее известным воплощением которого является набросок Рубенса для королевского замка Торре-де-ла-Парада. Однако помимо живописи следы его обнаруживаются в эмблемах и девизах, чрезвычайно распространенных в XVI–XVII вв. В частности, «открытие пурпура» обыгрывается в девизах Жана-Франсуа де Буасьера, созданных в 1622 г. в честь посвящения Ришелье, тогда еще епископа Люсонского, в кардинальский сан. Неожиданным образом Буасьер сравнивает нового кардинала с псом Геркулеса, нашедшим пурпурницу на морском берегу. У этого сравнения есть целый ряд политических импликаций, связанных, с одной стороны, с покровительством королевы-матери (которой, возможно, принадлежала идея использовать этот сюжет, знакомый ей по картине Санти ди Тито), а с другой — с попыткой Ришелье завоевать доверие Людовика XIII, символически обозначив абсолютную преданность его интересам. На примере девиза Буасьера прослеживается постепенная трансформация топоса, от изначальной модели, сформировавшейся в Италии XVI столетия, связанной с прославлением женской власти, вплоть до 1630-х годов, когда Ришелье создает у себя в Пале-Рояль галерею исторических портретов великих людей прошлого и настоящего, где представлено иное символическое истолкование происхождения кардинальского пурпура. Практически одновременно с этим топос «открытия пурпура» используют два нидерландских художника, Теодор ван Лон и Рубенс, причем в обоих случаях он служит прославлению испанской короны.

Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Ключевые слова: политическая эмблематика, девиз, открытие пурпура, Рубенс, кардинал де Ришелье, галерея великих людей, Пале-Рояль, Санти ди Тито, Клод Параден, Эрикус Путеанус

Для цитирования: Neklyudova M. S. Cardinal de Richelieu's discovery of purple: Political and emblematic antecedents of a topos // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 245–275. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-245-275.

*Статья поступила в редакцию 3 августа 2020 г.
Принято к печати 9 сентября 2020 г.*

Shagi / Steps. Vol. 6. No. 4. 2020
Articles

M. S. Neklyudova

ORCID: 0000-0002-5251-931X

✉ neklyudova-ms@ranepa.ru

*The Russian Academy of National Economy
and Public Administration (Russia, Moscow)*

CARDINAL DE RICHELIEU'S DISCOVERY OF PURPLE: POLITICAL AND EMBLEMATIC ANTECEDENTS OF A TOPOS

Abstract. The article studies an iconographic topos, 'discovery of purple', mostly known through Rubens's sketch for the Torre de la Parada. However, its development can be traced not only through pictorial tradition, but also through emblems and mottos, which were very popular in the 16th–17th centuries. In particular, the 'discovery of purple' is present in the mottos that Jean-François de Boissière created for Richelieu in 1622, to celebrate the latter's ascension to the cardinalate. Unexpectedly, the new cardinal is compared to Hercules' dog, who found a murex on the seashore. This comparison has a number of political implications: some of them are associated with the patronage of the Queen Mother (who probably recalled Santi di Tito's interpretation of 'discovery of purple' and suggested this story to Richelieu), while others reflect Richelieu's attempt to earn Louis XIII's trust, symbolically indicating absolute dedication to his interests. Boissière's motto provides an opportunity to trace the gradual transformation of the topos, from the original model which was formed in Italy in the 16th century and which celebrated female rulership, to the 1630s, when Richelieu creates at Palais-Royal the *Galerie des Hommes Illustres*, where the cardinal's purple assumes a different symbolic and political meaning. During the same decade the topos of 'the discovery of purple' was used by two Dutch artists, Theodor van Lohn and Rubens, and in both cases it served to glorify the Spanish crown.

The article was written on the basis of the RANEPА state assignment research programme.

Keywords: political emblems, devices, Discovery of Purple, Rubens, cardinal de Richelieu, the Galerie des Hommes Illustres, Palais-Royal, Santi di Tito, Claude Paradin, Erycius Puteanus

To cite this article: Neklyudova, M. S. (2020). Cardinal de Richelieu's discovery of purple: Political and emblematic antecedents of a topos. *Shagi / Steps*, 6(4), 245–275. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-245-275.

Received August 3, 2020

Accepted September 9, 2020

In the beginning of 1635 Erycius Puteanus, who succeeded to Lipsius' chair at the University of Leuven, published a short treatise, *Purpura Austriaca Hierobasilica*, to celebrate the arrival of Cardinal-Infante Ferdinand, the newly appointed governor of the Spanish Netherlands. His book, printed in red ink, took its inspiration from an ancient legend connected to the origins of Tyrian purple. Hercules was courting a nymph named Tyro; his dog found and ate a sea-snail whose blood stained its muzzle; Tyro liked the color and asked Hercules for a garment of similar hue; the hero discovered how to make the dye and granted his beloved's wish. The frontispiece — Theodore von Loon's drawing engraved by Cornelius Galle — presents all the characters involved in this plot: Hercules (with the lion skin and the club) is holding a large piece of cloth over Tyro's head, the dog is sitting at his feet, and a big sea-shell is lying in the foreground (Fig. 1). Puteanus interpreted this story as a political allegory, where the king of Spain, Philip IV, was cast as Hercules, Belgium was cast in the role of Tyro, and the king's brother Ferdinand was identified — not with a dog (as you probably thought) but with *purpura*. In fact, the whole invention revolved around the idea of *purpura*, which in seventeenth-century Latin was simultaneously the name of this sea creature, of the precious dye made from its mucus, and of the red garments that metonymically represented royal (or imperial) birth, as well as one of the highest positions in the Church hierarchy. Puteanus's panegyric proclaimed that by sending his brother the king covered Belgium with the purple of royal power, because "to see you means to see Philip, and to see Philip means to see you"¹. Also, because Ferdinand possessed another authority, derived from his ecclesiastic dignity, and therefore he embodied the mixture of both *purpura*².

Puteanus' use of the discovery of purple as a political allegory provides an interesting background for Rubens's treatment of the same legend. As Elizabeth McGraph has pointed out, the latter almost certainly had been aware of *Purpura Austriaca*, and therefore of Galle's frontispiece³. Several factors allow us to substantiate this claim. For one thing, in 1634 Rubens was engaged in similar undertakings, designing the triumphal arches for Ferdinand's entry to Antwerp⁴. For another, Puteanus belonged to the circle of Lipsius' pupils, to which Rubens was connected through his brother⁵; moreover, from time to time both men participated in the same editorial projects⁶.

¹ "Qui te videt, Philippum videt; qui Philippum, te" [Puteanus 1635: 10].

² About political implications of Puteanus' panegyric see: [Klecker 2000].

³ In a footnote; see [McGrath 2009: 312n].

⁴ About this celebration see, for example: [Knaap, Putnam 2013].

⁵ About this circle see: [Morford 1991]. It does not seem that Puteanus was close to Philip Rubens, but they did know each other.

⁶ For some of them see: [Bertram 2018: 114–116; 202–203].



Fig. 1. “Hoc capitur pretio”. Engraving by Cornelius Galle after Theodore von Loon’s drawing, in *Erycus Puteanus Purpura Austriaca Hierobasilica* (1635)

When in the autumn of 1636 Rubens received a large commission for the Torre de la Parada⁷ and made a sketch of Hercules and his dog (Fig. 2), his interpretation of the discovery of purple outwardly had little to do with Puteanus’ allegory or with its realization by von Loon and Galle. Nevertheless, the existence of the latter argues against a well-established belief that it was a “very unusual scene” or “one of the most rarified topoi” [Alpers 1971: 113; Georgievskaja-Shine, Silver 2014: 106]. In fact, throughout the sixteenth and the seventeenth century the story of Hercules’ dog lent itself for different genres and purposes. Puteanus’ choice of rhetoric that employed both visual (thus the red ink) and verbal means to convey a message, as well as the use of a frontispiece that presented a half-enigmatic image with the motto “Hoc capitur pretio” (“Thus is captured the prize”), points to the source of his inspiration. Such image-oriented rhetoric was closely related to emblematic struc-

⁷ About the Torre de la Parada commission and its realization see [Alpers 1971].

tures, including personal devices⁸. It is among this minor but ideologically important genre that we find further examples of how and why the 'discovery of purple' story was told.



Fig. 2. *Peter Paul Rubens Hercules and the Discovery of the Secret of Purple, oil on panel, Musée Bonnat-Helleu*

The following inquiry is not meant to serve as an interpretation or even as a commentary to Rubens's *Discovery of Purple*. Yet it would be pointless to pretend that the picture did not constantly loom in the background, dwarfing all other images. So at the end of this paper I will come back to Rubens's invention (*inventio*), making it the final point of the intellectual itinerary I am trying to trace. My overall hypothesis is rather simple: Rubens's sketch gave a definite form to an imaginative

⁸ I will be using both "emblem" and "device" as more or less interchangeable terms. As Daniel Russel has pointed out, there is no clear-cut distinction between these two genres: "In a formal sense, then, all the emblem and the device had in common was the combination of picture and text through a metaphorical relationship of some sort. They did not combine the picture and text in the same way or for the same purpose. But while there was a constant effort being made to distinguish them from each other, there seemed to be a relentless pressure to combine the two forms through the assimilation of the emblem by the device. This evolving tendency led inevitably to the confusion of the two, and that confusion can best be understood if the device is considered as a form and the emblem as a process" [Russell 1985: 180].

concept that, without being rare, was too specific to attract much attention. As can be glimpsed from Puteanus' opusculum, the story of Tyrian purple became entangled with a political issue that concerned many European countries, but most of all France and Spain. This was not the destiny of the Netherlands, important as it was, but the dual role of cardinals actively involved in the government of the state. One of them was Cardinal-Infante Ferdinand, the other — perhaps the most famous of all royal ministers, cardinal de Richelieu. Unlike Ferdinand, Richelieu was directly identified with Hercules' dog.

Le chien d'Hercule

In December, 1622 Armand-Jean du Plessis, Bishop of Luçon, received a cardinal's hat from the hands of Louis XIII. The ceremony was held in Lyon where the royal family resided at the moment. Probably at about the same time Jean-François de Boissière composed several devices to celebrate Richelieu's ascension to the cardinalate. In his book (published much later, in 1654) they form a distinctive set:

Pour sa promotion au Cardinalat, parmy plusieurs traverses & contrarietez. Un bouton de Rose rouge & le mot, <i>Frâ le spine impurpurisco.</i>	[For his promotion to the Cardinalate, among many hardships and trials. A red rosebud, and the word: <i>Among the thorns I reddden.</i>
Pour le mesme sujet. Un Gond de fer ardent sur un enclume & sous des marteaux, en action de frapper, le mot estoit, <i>Perficiunt non officium.</i>	For the same topic. A red-hot iron hinge on an anvil that the hammers are about to strike; the word is, <i>Perfect not impede.</i>
Pour sa fidelité au service du Roy, par laquelle il acquit la pourpre de Cardinal. Un chien qui tient une pourpre marine sous les pieds, & a le museau empourpré de sang, & le mot, <i>Mea quaesita fide.</i>	For his fidelity in the King's service, by which he acquired the Cardinal's red robe. A dog that holds a murex under its paws, and has a blood-red muzzle, and the word, <i>I seek trust.</i>
Le chien d'Hercule fut le premier qui trouva la pourpre au bord de la mer.	Hercules' dog was the first to find the purple by the sea.
Pour le mesme sujet. Un Gond de fer ardent sur un enclume, & le mot, <i>Ab ardore rubor.</i> [Boissière 1654: 80–81]	For the same topic. A red-hot iron hinge on an anvil, and the word, <i>Redden by the heat.</i>]

Red rose, hot iron and blood metaphorically designated the hue of cardinal's robes that served as a common point of reference for the whole sequence. It may have been prompted by Richelieu's speech at the investiture ceremony where he alluded to his new attire as a prefiguration of his (possible) martyrdom in the name

of God and His Church, and in the king's service. To use his exact words, he would never "avoid the occasions to be reddened with [his] own blood"⁹. The image owes much to a theological tradition that connects *purpura* to Christ's suffering, both in the literal (John 19:2; 19:5) and in the figurative sense: any mention of purple, particularly in the Old Testament, may be treated as a reference to the Passion. For instance, in *De venerabili sacramento altaris*, Pseudo-Aquinas commented on a (truncated) line from the Song of Songs, "the hairs of thy head as the purple of the king"¹⁰, explaining it as an allegory:

Song of Songs, ch. 7: the hairs of thy head as the purple of the king that is dyed by the blood of some animal. The hair on the head of Jesus is the faithful that adorn Him by their good mores. They are like the purple of the king, because, being spiritually drenched in Christ's blood, they are reddened as the rose by the virtue of Charity¹¹.

As we can see, the imagery used by Richelieu and, to some extent, by Boissière, follows the same pattern¹². The cardinal's red cassock invokes the idea of being clothed in blood, both because the dye comes from "the blood of some animal" (it is obviously a gloss on the first meaning of *purpura*, incorporated in the Song of Songs)¹³, and because Christ was mockingly attired in a purple robe which was also stained with his blood. That conjunction brings up the image of the rose, which from the Middle Age on was symbolically associated with the Passion¹⁴. The hot iron comes from a slightly different source that was probably more relevant for Boissière. In a well-known rhetorical treatise *Essay des merveilles de nature* (1621) the Jesuit Étienne Binet proposed to describe 'la pourpre' by likening it to the "flame, sulfuric gold and pure blood"¹⁵, thus stressing the brightness of that color.

Boissière's decision to present a series of devices for the new cardinal is not surprising, even though some of his inventions appear to be quite bold, in particular the one that refers to the discovery of purple. The story of Hercules' dog was well known; originally it came from Julius Pollux's *Onomasticon* which was widely read in Latin translation (1520) and used in a variety of compilations. I will mention only a few examples that are relevant for my subject. In 1578, Blaise de Vigénère pub-

⁹ "Je l'employeray, sire, d'autant plus volontiers pour vostre majesté, que la pourpre dont il vous a pleu m'honorer m'oblige particulièrement à ne refuser aucune occasion de me rougir de mon sang pour la gloire de Dieu, l'avancement de son église, la grandeur de vostre dignité royale et le service particulier de vostre personne sacrée..." [Richelieu 1853: 746–747].

¹⁰ "Comae capitis tui sicut purpura Regis" (Cant. 7:5). All Biblical quotations in Latin are from the Vulgate.

¹¹ "Cant. 7: comae capitis tui sicut purpura regis, quae scilicet tingitur sanguine cujusdam animalis. Comae capitis ejus, idest Christi, sunt fideles bonis eum moribus decorantes. Hi sunt ut purpura regis, quia spirituali sanguine Christi perfusi rubent, ut rosa virtute caritatis" [Thomas Aquinas 1508: 220].

¹² On the connection between allegorical interpretation of the Bible and the early emblems see [Russell 1995].

¹³ Here is the full text without interpolations: "caput tuum ut Carmelus et comae capitis tui sicut purpura regis vineta canalibus" ("Thy head is like Carmel: and the hairs of thy head as the purple of the king bound in the channels").

¹⁴ Cf.: [Winston-Allen 1997: 98].

¹⁵ "...elle ressemble le feu, le souphre d'or, & le pur sang" [Binet 1622: 377].

lished a French translation of Philostratus' *Imagines* that went through many editions and was assimilated into the emblematic tradition¹⁶. In his long commentary to the description of a wild boar hunt ("La Chasse des bestes noires") Vigénère recounted the legend of the discovery of purple: Hercules was courting a nymph named Tyro. Once while he was walking along the sea shore, his dog found a sea snail, cracked its shell, and "the blood painted its lips in beautiful crimson color"¹⁷. When the nymph saw this, she made it clear that Hercules' advances would be spurned unless he presented her with a dress of such hue — which he did. Thus, according to the Tyrians, he became "the first inventor" of purple dye. This narrative, obviously borrowed from Vigénère, sometimes word for word, can be found in a number of other texts, from natural history to treatises on heraldry¹⁸. Occasionally, the plot is altered. For instance, Nicolas Rigault started his scholarly career by writing a short Latin poem, *Purpura* (1596), where the discovery of purple was celebrated, interestingly enough, without any mention of a love intrigue. Instead, Rigault focused on the moment when the dog bites the murex, and thus reveals the color of its blood¹⁹. In other words, the amorous and slightly convoluted explanation why the legendary hero paid attention to his dog's antics can be easily taken out, it does not affect the tenor of the story.

It would have been intriguing to know if Boissière decided to use this story on his own volition: did he have any communications with the bishop of Luçon? was he actually present in Lyon at the moment of Richelieu's investiture? In November, 1621 we find him in Toulouse, where he participated in the preparation of the royal entry by designing devices for triumphal arches²⁰. Perhaps his particular talent for words (as well as his legal training, he was an *avocat au Parlement de Toulouse*) attracted attention of Adrien de Monluc, whose secretary he would become later²¹. Except for his contribution to another set of toulousian festivities, this time during the Carnival of 1624, when Boissière alongside Balthasar Baro, Pèire Godolin, Pierre Caseneuve and Monluc created the *Ballet des Fols*²², little is known about his other alliances and peregrinations²³. It is quite possible that Boissière belonged to Monluc's clientele from a much earlier age.

Adrien de Monluc, comte de Cramail had a well-deserved reputation for recklessness and numerous connections at the royal court, but his political preferences are more difficult to discern. As Véronique Garrigues has shown, in 1619 he supported the 'Spanish faction', thus siding with the queen and the queen-mother²⁴. His allegiance to Marie de' Medici may also be glimpsed through some of Boissière's

¹⁶ See: [Adams et al. 2002: 302–311].

¹⁷ "le sang luy teignit les levres d'une belle couleur cramoisie" [Vigénère 1578: 245^v–246^r].

¹⁸ Cf.: [Duret 1605: 49–50; Vulson de La Colombière 1644: 28].

¹⁹ Cf.: [Rigault 1601: 17]. Similarly, Binet who also acknowledged that the dye was discovered by a dog, did not mention either Tyro or even Hercules. See: [Binet 1622: 376]. On the spiritual meaning of this scene see below.

²⁰ See: [Boissière 1654: 44], cf.: [Janik 1996].

²¹ About his connection to Monluc, see: [Garrigues 2006: 131, 231].

²² See: [Baro 2015: 32–33]. For a short recapitulation of the festivities see: [Schneider 1989: 135–166].

²³ Still, in 1626 he was reimbursed for his many travels to the court. See: [Garrigues 2006: 231n].

²⁴ About his Spanish connections see: [Garrigues 2006: 171–173].

devices, although these may have been created much later, when Marie went into exile and Monluc ended up in the Bastille²⁵. In any case there is some circumstantial evidence to suggest that in the early 1620s Monluc was moving in the orbit of the queen-mother's court. That opens up a possibility that Boissière may have been better informed about its inner workings than was usual for a petty parliamentary official from Toulouse. If so, the references that provide the frame for his emblematic images — “traverses & contrarietez” that Richelieu had to overcome in his quest for the cardinal's hat, and the assertion of his absolute fidelity to the king (“fidelité au service du Roy”) — should be taken seriously and treated as ideological statements, probably supplied by the cardinal's acolytes. In his later years Richelieu was definitely aware of Boissière's mastery of the art of devices, as some of his creations decorated the Palais-Cardinal (the future Palais-Royal).

Before examining Boissière's use of Hercules and his dog I would like to point out another possibility of this plot's strategic deployment. In an important work by Gerard Vossius, *De theologia gentili et physiologia christiana* (1641), the Tyrian or Phoenician Hercules becomes one of the connecting points between Greek Antiquity and the Biblical world. Vossius proves that the legendary hero was a close contemporary of Moses and recognizes him as Joshua, the son of Nun. The dog provides one of the necessary links between these two figures because the Hebrew word for it is “caleb”, and Caleb was one of Moses' scouts who was later rewarded by Joshua for his service (Joshua 14:6–14) [Vossius 1641: 224–232]. This identification of Hercules and his dog as two biblical characters was part of a widespread effort to merge the separate histories of ancient civilizations. At the same time, it historicized pagan ‘fables’ that were used as a pedagogical tool. Thus, Hercules and his dog in the guise of the biblical Joshua and Caleb began to migrate from one text to another, easily crossing linguistic and political borders. We find them in many seventeenth and eighteenth century treatises²⁶.

Neither Vossius nor his followers were interested in the discovery of purple *per se*. That is why their treatment of this fable reveals its basic structure by cutting off not only the covetous nymph but also the unfortunate murex. What is left is the relationship between the great warrior and his faithful servant. Presumably that was the reason why Boissière chose it for the most important part of his emblematic sequence — the part that projected the image of a desirable relationship between the king and the new cardinal. The stress here is on fidelity, affirmed by the ekphrastic representation of the dog²⁷, the Latin device “Mea quaesita fide” and the author's explanation that the whole signifies Richelieu's “fidelité au service du Roy”. All other emblems in the promotional sequence are less explicit and, should I say, interactive. For example, the image of the red-heated iron hinge lying on an anvil (with or without hammers) did not warrant any additional comment. If we look at more or less contemporary *Emblemata moralia*, published by Zacharias Heyns in 1625, the hammers that strike something lying on the anvil (in Heyns' case it is a diamond ring) signify patience in suffering and Christian contempt for physical torture [Heyns 1625: G2^{r-v}]. In Richelieu's case they clearly referred to the hardships and trials that preceded his nomination, and, according to the motto “Ab ardore rubor”,

²⁵ For the ones that refer to Marie's exile, see: [Boissière 1654: 78–79].

²⁶ For example, [Gale 1672: 53–66; Thomassin 1682: 40–48].

²⁷ On dogs as symbols of loyalty see: [Géliot 1635: 108–109].

only increased his ardor. Moreover, Boissière designed both of his anvil devices around a simple wordplay: in Latin hinges are “cardine”, and the hot iron is obviously red. The invention was rather smart but did not send any personal message to Louis XIII, whereas the image of the dog definitely did because there could be no doubt that his master was Hercules²⁸.

Let us return to the discovery of purple. According to Blaise de Vigénère and his sources, it was made by Hercules; Boissière attributed it to the dog whose muzzle was empurpled by the sea-snail’s blood. A curious twist adds to the complexity of this invention: on the one hand, by putting on the red robes, a new cardinal in some sense ‘discovers purple’. On the other, although the gesture pictured by Boissière — the dog holding the murex under its paw — is less violent than in Vigénère’s narrative, it is still quite predatory. If we look at other devices that were created for ecclesiastics and contained the image of a dog, we will see that their general tenor is different. For example, Simone Biralli in his *Dell’imprese scelte* (1600) described a device invented by Lodovico Dominichi for the Archbishop of Florence, Antonio Altoviti, that presented the dog next to a flock of sheep and the motto “Non dormit qui custodit” (“The one who guards does not sleep”) [Biralli 1600: 36^v]²⁹. These words refer to Psalm 120³⁰ and clearly indicated both the Archbishop’s duty to guard the faithful and his diligent fulfillment of it. In similar fashion, Giovanni Ferro imagined a series of *imprese* with a running dog for his patron, the inquisitor Desiderio Scaglia, who had received a cardinal’s hat in 1621. Here the connection between the visual and the verbal part of device is less interesting because the figure of the dog came from Scaglia’s coat of arms, and Ferro only offered several mottos to complement it. The first one, “Hominum Custos” (“Guardian of men”), again stresses the guardian qualities, essential for any cleric; two others, “Celeri pede” (“Swift feet”) and “Cursu prædam” (“Run after prey”) seem to hint at Scaglia’s inquisitorial duties, although Ferro explains them as pure intellectual features (quickness of wit, alertness of virtue) [Ferro 1629: 97]. But even if Scaglia’s dog is running after its prey, we do not see it shedding blood.

Hercules’ dog is definitely not a guardian, it is a hunter covered in blood which is not its own. And that makes Boissière’s clever invention potentially subversive. As we have seen, at the moment of his investiture Richelieu promised to serve the king even if it would mean to be reddened by his own blood. But just a few years later he will be accused of wearing his victims’ blood. “O lupum purpuratum!” — exclaimed in 1626 the author of *Quæstio Politica* [Piraltus 1626: 3], clearly drawing on traditional representation of evil. In the Bible “the ravening wolves” that appear in sheep’s clothing are the false prophets (Mathew 7:15), who can also act as corrupt shepherds³¹. The wolf’s purple mantle must be red as it is splattered with innocent blood³² in a sacrilegious travesty of Christ’s sacrifice. No wonder that in another

²⁸ On Louis XIII’s identification with Hercules, particularly in visual propaganda, see: [Duccini 2003].

²⁹ About another use of this motto see below.

³⁰ “Ecce non dormitabit neque dormiet qui custodit Israel”.

³¹ Later on La Fontaine will follow this logic in *Le Loup devenu berger* (Fables, III, 3).

³² It is implied but not stated, see: [Piraltus 1626: 2].

pamphlet published during the same campaign³³ the cardinal-minister was treated both as purple-wearing imposter and as the Antichrist³⁴.

Boissière's device has an uncanny affinity with these accusations. All other images in the promotional sequence are drawn from traditional Christian and moralistic stock and present Richelieu's *purpura* as a result of personal trials and sufferings: the hinges are heated and struck by the hammers, the rosebud becomes red among the thorns. Whereas Hercules' dog is smeared with blood of a (relatively) harmless creature³⁵; it hunts instead of guarding its flock, which makes it an imposter. I do not believe this ambiguity was intentional — moreover, it becomes noticeable in hindsight, when Richelieu's image as 'l'Éminence rouge' is fairly fixed. Still, by using the fable of discovery of purple Boissière blurs the line between two symbolic patterns to formulate a purely political message — Richelieu's promise to use his *purpura* to serve the king. By doing that he creates friction between the cardinal's dignity with its rich spiritual symbolism, and his absolute devotion to the king's interests, thus unwittingly sliding from praise into potential blame.

La Galerie des hommes illustres

So far I have been treating Boissière's devices as purely verbal inventions. Yet he makes it clear that many of them were actually realized, i. e., that his descriptions served as blueprints for artists. For instance, he claims that he provided several devices for the Palais-Royal Galleries but refuses to put them in the book because they are "public enough" [Boissière 1654: 85]. Does it mean that the ones he published were just ekphrastic exercises? There is at least one piece of evidence that suggests the opposite. In *Les entretiens d'Ariste et d'Eugene* (1671) Dominique Bouhours mentions seeing in the "Gallerie du Palais Royale" a number of devices that marked Richelieu's promotion to the cardinalate, and among them "un Bouton de Rose avec ce Mot, *Fra le spine impurpurisco*"³⁶ which (as we know) belonged to Boissière. We can tentatively locate it in the *Gallerie des hommes illustres* because by Bouhours' time the other one, *La Petite Gallerie*, was demolished. Considering that Boissière used the plural 'galleries', his creations must have graced both of them³⁷. It would be tempting to imagine Boissière's discovery of purple in *La Petite Gallerie*, among Italian landscapes and next to the "beautiful naval frieze"³⁸, but more likely he was asked to supply the mottos for the representation of Richelieu's virtues³⁹.

The only emblems from *La Galerie des hommes illustres* that survived its demolition in 1727 were the ones attached to the portraits of historical personages that reflected Richelieu's vision of a national Pantheon and his own place in it⁴⁰. These devices were not Boissière's invention but belonged to Jean Guisse, who in 1637

³³ About Catholic opposition to Richelieu's policies in 1625–1626 see [Church 1972: 120–126; Thuau 2000: 110–113].

³⁴ "impostore purpurato", "Antichristo Galliae purpurato" [Du Ferron 1626: 12, 14].

³⁵ In a specific setting this image may be interpreted as 'triumphal'; cf.: [Picinelli 1653: 224].

³⁶ "A rosebud and this word: *Among the thorns I redder*" [Bouhours 1671: 398].

³⁷ For a concise account of Palais-Royal's construction see: [Sauvel 1960: 169–190].

³⁸ "cette belle frise marine" [Sauval 1724: 164].

³⁹ See the description of that part of the Gallery [Sauval 1724: 164–165].

⁴⁰ Cf.: [Kirchner 2009].

published their descriptions, mottos and explanations in a short booklet, *Symbola heroïca*. Fortunately for us, there is also a visual record: a decade later Zacharie Heince (not to be confused with Zacharias Heyns) and François Bignon made a series of engravings that reproduced both the portraits and their settings, i. e. the emblems and the miniature scenes from the subjects' life. In 1650 these engravings were printed together with necessary explanations and short biographies of each historical personage composed by Marc de Vulson, sieur de La Colombière. According to an eyewitness who had a chance to compare the actual Gallery to its paper version, Heince and Bignon did an excellent job, but their skills, sufficient for the emblems, fell short of the originals when it came to Champaigne's and Vouet's paintings⁴¹. To this testimony I would like to add another, that in a way fills the gap between Guisse's book and *Les Portraits des hommes illustres François*. In 1644 Vulson de La Colombière published a treatise on heraldry, *La Science héroïque*, where he declared Guisse's emblems for the Gallery "mostly excellent" and worthy to be quoted in full. At the same time he warned his readers that "many of them have changed" since 1638 [Vulson de La Colombière 1644: 468].

Indeed, if we compare Guisse's published devices with the ones presented in *La Science héroïque*, and then with what we actually see on the engravings, there are some noticeable differences. For instance, one of the emblems listed by Guisse for cardinal de Lorraine (Fig. 3) is "the mountain Parnassus with two peaks to house the Muses" because Charles de Lorraine founded two universities [Guisse 1638: 14]. In *La Science héroïque* Vulson de La Colombière describes it differently: "The horse Pegasus jumping from one mountain to another", although the motto remains the same, "Praebet iuga bina Camoenis" ("Provides two summits for the Muses")⁴². When we turn to *Les Portraits*, the relevant engraving does show Pegasus flying from a big mountain to a smaller one with two peaks. Yet the explanation of this device does not correspond to that image but follows Guisse's original version with some minor stylistic changes⁴³. Another significant discrepancy has to do with the number of cardinal de Lorraine's emblems: Guisse lists four, Vulson describes five, and the actual engraving includes four — but they are not the same as in Guisse's booklet. For instance, in Heince's and Bignon's layout there is no image of the bell that, according to both *Symbola heroïca* and *La Science héroïque*, was present in the Gallery to invoke Lorraine's participation in the Council of Trent and the Colloquy at Poissy⁴⁴. *Vice versa*, the engraving shows an emblem that Guisse did not acknowledge but Vulson saw in the Palais-Royal. It represents an obelisk

⁴¹ Cf.: [Sauval 1724: 166]. According to Sauval, every portrait in the Gallery was also "accompanied by two marble busts".

⁴² "Un cheval Pegas qui saute d'une montagne à l'autre" [Vulson de La Colombière 1644: 470].

⁴³ Cf.: "Le Mont Parnasse. *Praebet iuga bina Camoenis*. Ce Mont a deux sommets pour la demeure des Muses" [Guisse 1638: 14]; "Le Parnasse. *Praebet iuga bina Camoenis*. Son double Sommet sert de demeure aux Muses" [Vulson de La Colombière 1650: Gg^v]. It is quite possible that these changes were made by Guisse. According to Sauval, in 1644 Guisse's authorship of the mottos etc., was contested by Pierre de Montmaur, who held the position of the *intendant des devises et inscriptions pour les bâtiments royaux de France*. Montmaur's goal was to block what he saw as an infringement of his official rights, but it definitely put Guisse on the defensive. See [Sauval 1724: 166].

⁴⁴ "Une Cloche. *Synodos mittitque vocatque*" [Guisse 1638: 14], cf.: [Vulson de La Colombière 1644: 470].

enwrapped by ivy, with the motto “Te stante virebo” (“While you stand, I will flourish”) [Vulson de La Colombière 1644: 470]. Unlike other devices associated with cardinal de Lorraine, this one is historically accurate because it really belonged to him. As Claude Paradin recounted in *Devises heroïques* (1557), when Charles de Lorraine became the Abbot of Cluny, this emblem was put above the monastery's entrance [Paradin 1557: 72–73].



Fig. 3. Zacharie Heince and François Bignon, engraved portrait of Charles de Lorraine, in *Les Portraits des hommes illustres françois qui sont peints dans la gallerie du Palais cardinal de Richelieu* (1650)

Vulson de La Colombière's transcription of what was actually present in the Gallery around 1644 helps to put into perspective both the verbal and the visual evidence provided by Guisse's book and by Heince's and Bignon's engravings. It seems that some of Guisse's original concepts were found impractical either by the audience (headed by Richelieu⁴⁵) who could not decipher them without additional

⁴⁵ According to Sauval, Richelieu delighted in such inventions and liked to listen to Champagne's explanations of allegories that represented his own life: “il prenoit plaisir quelquefois de faire reciter à Champagne l'histoire de sa vie que ce Peintre avoit représentée dans la voute, d'un bout à l'autre” [Sauval 1724: 164].

explanations, or by the artist who created the images, thus the insertion of Pegasus in Parnassus' emblem. Moreover, not all of Guisse's emblems, publicly displayed at the Palais-Royal, made it into *Les Portraits*. The opposite is also true: not all of the emblems recorded by Heince and Bignon were invented by Guisse. Finally, we cannot disregard artistic concern with order and uniformity of representation that is definitely present in *Les Portraits*. Again, if we look at the portrait of cardinal de Lorraine, it is framed by seven historical scenes (the Council of Trent and the Colloquy at Poissy are among them) and four emblems. This layout, the same for all portraits, clearly privileged historical tableaux over allegorical ones, and limited the latter's number. In other words, Heince and Bignon did not simply depicted the Gallery 'as it was' but made an informed selection from the available images or were advised which ones to use.

I have singled out cardinal de Lorraine's emblematic assemblage for several reasons. First and foremost, his ecclesiastic dignity underscores both the similarities and the differences in the devices chosen for his portrait and for Richelieu's usage. Second, right from the start Guisse designed for him a full set of emblems, whereas for cardinal d'Amboise, another prince of the Church whose likeness was commissioned for the Gallery, he managed to come up with only two, the unicorn and St. Peter's keys⁴⁶. In 1644 Vulson confirmed their existence without adding anything to the list, so we can assume that this scarcity was not remedied⁴⁷. However, in *Les Portraits* the image of unicorn disappeared but three more emblems took its place — a papal tiara, a crane and a saffron crocus. That begs the question, were they actually present in the Gallery (but for some reason ignored by Vulson), or invented to balance the composition? If the latter is true that makes d'Amboise's emblematic set less useful for my purpose than the one associated with Charles de Lorraine.

Finally and most importantly, it is among Lorraine's emblems that we find an image of "the fish from which extract the purple" with motto "Nobiscum purpura nata est" ("Born with purple") (Fig. 4)⁴⁸. As Guisse succinctly explains, the creature's blood produces purple, and so does the blood of the house of Lorraine which 'produced' two cardinals in a row (first Jean de Lorraine, and then his nephew Charles). This invention is too close to Boissière's device, both structurally and ideologically, to be considered a simple coincidence. Moreover, even if we discard the possibility that Hercules' dog and the murex were represented among other promotional emblems mentioned by Bouhours, the fact remains that Boissière contributed to the decoration of both Galleries, and thus was involved in this undertaking. For that reason I propose to treat Guisse's invention as a development and, in some sense, correction of Boissière's original device. But considering that this time we are dealing not only with ekphrastic description but with the actual image, I will start with a short and necessary limited excursus into emblematic tradition to see if Guisse's (and Boissière's) murex has other antecedents.

⁴⁶ See: [Guisse 1638: 21–22]. It was suggested by the nineteenth century heraldrists that the unicorn was cardinal d'Amboise's device.

⁴⁷ Of course there is a chance that at this particular point Vulson simply reproduces Guisse's text but so far his information was quite reliable. See: [Vulson de La Colombière 1644: 471].

⁴⁸ "le poisson dont on tire la pourpre" [Guisse 1638: 14].



Fig. 4. Zacharie Heince and François Bignon, engraved portrait of Charles de Lorraine (detail)

Dux fœmina facti

Sea-creatures covered with shell do not seem to be overly popular with emblem-makers. Apart from Alciato's emblem "Captivus ob gulam" ("Caught by greed") that shows a rodent with its head enclosed in a large clam⁴⁹, they rarely put in an appearance. But there is at least one significant exception: in *Devises heroïques* (1557) Claude Paradin presents "the fish called a Purple" that both benefits and suffers from its huge tongue⁵⁰. With it "shee getteth her living", and "by the same she may incur the danger of death, and become a pray [sic! – M.N.] to the fishers". Therefore, this fish is an apt metaphor for the blabbers and slanderers whose poisoned tongues may be compared "to the tongue of a great purple fish because there cleaveth to the palit of her mouth a purple, red humor, signifying allegorically a cruel poison of an

⁴⁹ The story comes from the *Anthologia graeca*: a mouse has tried to nibble on a half-opened oyster and got caught when the shell closed. See: [Alciato 1534: 91] and subsequent editions.

⁵⁰ Information about the murex's tongue goes back to Aristotle's *Historia de animalibus*, most likely via the Renaissance bestiary tradition. Cf.: [Aristotle 1619: 570–571].

evill speaker, a backbiter, and a bloodie fellow”⁵¹. The engraving (Fig. 5) shows an oblong sea-shell and the head of the creature that looks like a snail (with an unusually big tongue). It is complemented by the motto “Sic praedae patet esca sui” (“So her meat lyeth open to her own destruction”).



Fig. 5. “Sic praedae patet esca sui”, in Claude Paradin, *Devises heroïques* (1557)

Paradin’s use of the murex appears completely unrelated to Tyrian legend, and as such provides a good counterpoint to Guisse’s invention. The *Devises* were highly appreciated by the publishers and by the public, and continued to circulate well into the seventeenth century. There were at least two Parisian editions in 1621–1622, and a considerable number of earlier reprints, both in French and in Latin, which means that Guisse had ample opportunity to acquaint himself with this treatise. It is quite possible that the image of the murex from Paradin’s book served as a reference for the artist who realized Guisse’s invention. Although Heince’s and Bignon’s engraving is not big enough to make a reliable comparison, it does show an oblong shell

⁵¹ I am citing an English translation [Paradin 1591: 207] which was made not from the French original but from the Latin version, so there are some minor discrepancies between these texts. For the original see: [Paradin 1557: 163].

and the head of the creature which has a certain similarity with Paradin's 'fish', only this time it resembles more a lobster than a snail and does not have a visible tongue.

Yet I am not absolutely certain that Paradin's decision to use the murex has nothing to do with the discovery of purple. Later Filippo Picinelli in his encyclopedic *Mondo Simbolico* (1653) had no problem switching from the negative meaning of "porpora" which he characterized as "crapula" (gluttony) to the positive one, where an image of a crushed murex served as an allegory of Christian death⁵². Moreover, in the first edition of Paradin's *Devises*, which came out in 1551 and contained only the images and mottos, there was a rather enigmatic device that may be related to that legend. It represents a dog holding a clam in its mouth, with the motto "Dux foemina facti" (Fig. 6). This image was not included in the second edition, and consequently we do not know what exactly Paradin wanted to convey by it. The motto — a much quoted line from the *Aeneid* ("A woman was the leader of the deed") — was frequently used to celebrate female leadership⁵³. In the poem it referred to Dido's achievements, i. e., her successful flight from Phoenicia and the founding of Carthage. Now, the nymph from Pollux's legend also comes from Phoenicia and is clearly connected to the city's origins, as she shares her name with Tyre. Moreover, it is her sudden fancy that prompts Hercules to move from an accidental discovery made by his dog to the actual use of purple dye. In some sense, Tyro was the leader of the deed.



Fig. 6. "Dux foemina facti", in Claude Paradin, *Devises heroïques* (1551)

⁵² The latter example refers to Orazio Spinola's funerary emblem [Picinelli 1653: 224].

⁵³ For instance, it was written on a 1588 medal that commemorated Queen Elizabeth I's triumph over the Spanish Armada.

The major drawback of this hypothesis comes from the fact that in Paradin's device the dog is holding the wrong kind of shell. As we have seen in "Sic praedae patet esca sui", the engraver knew how the murex should look, and that image did not correspond to what was represented in "Dux foemina facti" device. But these two images did not belong to the same assemblage: the fish with an evil tongue appeared only in the second edition of *Devises* from which the dog with the clam was excluded. If my reading of the latter device is correct, then perhaps the artist initially had a vague idea how to represent *purpura* and copied the clam from Alciato's "Captivus ob gulam" emblem. Linguistically it made sense, because in Alciato's text the sea-creature that captured the mouse was called 'oyster', and the same name was often given to the murex. That fact was already pointed out in Brunetto Latini's *Li livres dou tresor*⁵⁴, and in the sixteenth and the seventeenth centuries Latin *purpura* was frequently rendered into French as 'l'huître'. The same Guisse who in 1638 used the word 'poisson' to describe his subject, in 1650 (assuming that was still him) switched to the oyster: "l'huître, *purpura*, dont on tire la pourpre". So when Paradin decided to add the allegory of the evil tongue, he dispensed with the discovery of purple — otherwise the stories would have clashed — and corrected the artist's misconception.

There is also a possibility that both emblems were designed to convey a warning. Let us assume that Paradin went against the prevalent interpretation of "Dux foemina facti" and used it in a misogynistic sense. After all, the dog with the clam looks rather sheepish and the wording of murex's narrative is ambiguous. The Latin motto hints at female frailty ("So her meat lyeth open to her own destruction"), and even though the French commentary firmly stays with masculine pronouns ("il prent la mort", etc.) and speaks of sin in general terms, the whole could have been read as a gender-specific invective. Significantly, when working with this text, the English interpreter slipped from masculine to feminine pronouns: "The great comdodie which the fish called a Purple receiveth by his tongue, is so much to be esteemed, because thereby shee getteth her living".

To bring this purely conjectural issue to a close, I would suggest that if there was a connection between Paradin's images of two shells, it stemmed from the reference to female power/influence. That seems to be atypical for representations of the discovery of purple, even when the stress is put on Hercules' courtship. For instance, much later, in 1663, Claude-François Ménestrier used this legend to decorate one of the triumphal arches that he devised for the celebration of Françoise-Madeleine d'Orléans's marriage to Charles Emmanuel II, Duke of Savoy. As he painstakingly explained, because the dog discovered purple, its master was able to gift his beloved with the precious garment, and that makes this story "an emblem of Loyalty and Love". Nevertheless the actual image — judging from its description — showed only Hercules "sitting and petting his dog, whose muzzle is all purple", with the motto "Fidelité merite Amour" ("Loyalty deserves Love")⁵⁵. Even in this nuptial

⁵⁴ "Une autre coquille est en mer qui a non murique ou conche, et li plusor l'apelent oisre..." [Latini 1863: 187].

⁵⁵ "...le premier [emblem] represente Hercules assis, & caressant son chien, qui a le museau tout teint de pourpre avec cette Ame "Fidelité merite Amour". Nous apprenons des anciens que ce fut le chien de ce Hero qui trouva le pourpe, & qu'en ayant fait teindre un habit, il en fit present à une Nymphé de Tyr qu'il aimoit: ce qui fait de cet emblem un emblem de Fidelité & d'Amour" [Ménestrier 1663: 23].

context the woman (Tyro/nymph) was superseded by the dog, and her explicit desire for the colored dress became a passive acceptance of Hercules' gift. Moreover, the emblem had a rather curious prefiguration. A year earlier Ménestrier published a treatise, *L'Art des emblems* (1662), where he already proposed the motto "Fidelité merite Amour" in conjunction with a slightly different image, "A Dog petted by a Nymph"⁵⁶. The dog signified devotion to the beloved who rewarded it with her affection. We can assume that for some reason it was deemed inappropriate for the ducal pair, consequently Hercules replaced the nymph, and the whole was rather hastily associated with the discovery of purple legend.



Fig. 7. *Giovanni Battista Cavalieri, "Tyro Hercolis uxor", in Antiquarum statuarum urbis Romae, primus et secundus liber (1585)*

The last part of my conjecture may be wrong: it is quite possible that Hercules and his dog did belong to the same thematic assemblage as the nymph and the dog, and that both types of images were linked to Pollux' story. But the evidence to support that claim comes from a slightly different area of artistic expertise, even though

⁵⁶ "Un Chien, qu'une Nymphé caresse" [Menestrier 1662: 125].

it also involves interpretation of images, this time ancient ones. In the middle of the sixteenth century, the architect Pirro Ligorio, on request of Ippolito II d'Este, began to excavate Villa Adriana. Among his finds were two copies of a Greek statue that he identified as 'Tyro'. It represented a sitting woman with a big dog under her chair⁵⁷. One of these sculptures was brought to Villa d'Este and used to decorate the garden [Hülßen 1917: 92]. In the same decade or just a bit later its image was captured in Giovanni Battista de' Cavalieri's engraving entitled "Tyro Hercolis uxor" included in his *Antiquarum Statuarum Urbis Romae* series (Fig. 7)⁵⁸. The woman in the engraving shows no discernable affection for the dog and seems to be oblivious to its presence, but as sixteenth-century antiquaries were more attuned to the texts than to the visual signs, just a combination of particular personae was sufficient for them to associate this monument with Hercules' and Tyro's legend from the *Onomasticon*. This misnomer opens up a possibility that we failed to identify some visual or ekphrastic interpretations of that story. Ménestrier's 1662 emblem with a nymph is a case in point: it could refer to the discovery of purple, and the subsequent substitution of a nymph for Hercules just made it more recognizable for the less learned public.

However, the image of "Tyro Hercolis uxor" did not seem to have much influence on the pictorial tradition where the discovery of purple was represented in a more narrative mode. For instance, in the beginning of the 1560s Taddeo Zuccaro, while working at the Villa Farnese at Caprarola, included this story in the decorations of the Stanza dei Lanifici. His fresco shows Hercules and his beloved standing together; the hero's figure is half-hidden behind the nymph's and mirrors her posture. But only Tyro makes an imperious gesture, pointing at the dog whose head and tail are lowered, as if it is not sure of its master's approval. Significantly, when in 1578 Fabio Arditio mentioned this painting, he concentrated on Tyro and the dog, taking less notice of Hercules⁵⁹. Thus, even though Arditio's narrative basically sums up the one from the *Onomasticon*, Zuccaro's arrangement of characters has a certain impact on how the story is told.

The same dramatis personae — Hercules, Tyro and the dog — appear in Santi di Tito's *Discovery of Purple* (alternatively known as *Hercules and Iole*⁶⁰) that decorated Francesco I de' Medici's *Studiolo* in the Palazzo Vecchio (Fig. 8). The artist represented a mostly naked Hercules, who is holding a small pup, in close conversation with Tyro and surrounded by several other figures. The nymph, discreetly but quite expressively, points at the dog's muzzle, thus indicating her desire for a purple garment⁶¹. This gesture is reminiscent of the one which Tyro makes in Zuccaro's work, but greatly reduced in scale. Still it marks her as "the leader of the deed", while Hercules and the pup encircled in his arms are simply recipients of this command.

⁵⁷ Or two sculptures of the same type: for more information see [Hülßen 1917: 102].

⁵⁸ I am using the 1585 edition of *Antiquarum Statuarum Urbis Romae* and unable to verify if 'Tyro' was present in the earlier prints that appeared since 1561.

⁵⁹ "Vi è anco quanto fu ritrovata la porpora dal cane d'Hercole et de la giovane Tiro, che, mangiando la conchiglia presa sul lito del mare, si tinse la bocca di quel sangue, onde ella vedendo così bel colore, ne volse dal detto Hercole una veste" [Orbaan 1920: 379].

⁶⁰ About this misnomer see [Spalding 1982: 280–281].

⁶¹ As Spalding suggested, this desire is simultaneously shown as already fulfilled because Tyro is wearing a purple robe. See [Spalding 1981: 19].



Fig. 8. *Santi di Tito* The Discovery of Purple, oil on canvas, Studiolo of Francesco I, Palazzo Vecchio, Florence

Both Taddeo Zuccaro's fresco, created around 1562, and Santi di Tito's painting, probably finished in February 1571 [Spalding 1981: 19], belonged to two decorative programs that celebrated human arts and crafts. This allegorical function did not affect their narrative part which closely followed Pollux's legend. And despite some variations, that narrative was conveyed through the arrangement of particular characters (Tyro, Hercules and his dog), the scenery (the sea-shore, possibly with some shells lying around), and Tyro's gesture that indicated her active participation in the discovery of purple. This combination of visual and narrative features makes my tentative reading of Paradin's device "Dux fœmina facti" a bit more plausible. If we consider Cavalieri's "Tyro Hercolis uxor", Taddeo Zuccaro's fresco and Santi di Tito's painting, they all turn spotlight on the female character, and, incidentally, clarify Ménestrier's dilemma. The reverend father definitely wanted to foreground the gallant aspect of the story, i. e. hero's devotion to his beloved, but his emblem with a nymph was probably too obscure for the uninitiated, whereas the one with Hercules excluded the new bride — or inadvertently likened her to the dog.

Before concluding this part I would like to stress the fact that I am not trying to find the actual filiation between Paradin's device and Taddeo Zuccaro's or Santi di Tito's works: they clearly belong to different systems of representation. But their staging of Pollux's legend has some common points that are absent from other interpretations. As we have seen, unlike the sixteenth-century painters and emblem-makers, neither Boissière nor Rubens had any use for Tyro. In other words, the watershed that separates one predominant reading of the story from another, is less genre-oriented than chronological. On one side of the divide, the discovery of purple means a task set by the beloved, on the other — the unquestionable fidelity of the dog.

Candorem purpura servat

Santi di Tito's *Discovery of Purple* provides another possible framework for Boissière's invention which may also explain the subsequent appearance of Guisse's device. As I mentioned in the beginning of this paper, when Boissière created his promotional set, he was likely connected to the queen-mother's court, either personally or through his patron, the comte de Cramail. It is possible that the idea to use the Tyrian legend originated directly from Marie de' Medici's inner circle. She more than anyone else had an opportunity to see Santi di Tito's work. Besides, the distribution of roles — the nymph directs Hercules' actions — should have appealed to her, particularly given Louis XIII's established identification with that hero. Previously her regency abounded with symbolic celebrations of female power (incidentally, among them was a medal bearing inscription "Tanti dux femina facti"⁶²), and later on she definitely tried to maintain her political influence.

But if Santi di Tito's work was chosen as a blueprint for Richelieu's promotional device, it was adapted for the occasion. In spite of Louis XIII's pointed mistrust and almost visceral dislike of the Bishop of Luçon, Marie wanted to have him in the Royal Council. Therefore, the allegory had to stress the dog's absolute fidelity to its master: as I suggested before, Boissière's device was intended as a message from the new cardinal to the king. Given the situation, no one would have appreciated the hint that "a woman was the leader of the deed". Yet, she was still behind the scenes. The image invented by Boissière — the dog holds a murex under its paws, and has a blood-red muzzle — was supposed to showcase the dog's usefulness for Hercules. At the same time it probably conveyed a sense of personal triumph. Picinelli in his *Mondo symbolico* cited an interesting emblem where Hercules' dog, covered in murex' blood and thus empurpled, signified victory. The ultimate one, because it was a part of marquis Guido Villa's funerary ceremony, which took place in 1649. Picinelli found it appropriate for a warrior, although he commented that Villa's military triumph — he was killed at the siege of Cremona — proved transitory⁶³. There is little doubt that Richelieu's ascension to the cardinalate represented an important victory for him. As attested by his spectacular gesture when he laid the cardinal's hat at Marie's feet, he did not hesitate to acknowledge that "dux fœmina facti"⁶⁴.

⁶² See pl. XXXII in [Delaroche et al. 1836: 25].

⁶³ "Impresa nobile, e degna d'un tanto guerriero" [Picinelli 1653: 224].

⁶⁴ "Il alla ensuite faire ses remerciemens à la reine mère, et mettant son bonnet rouge aux pieds de cette princesse, il lui dit: "Madame, cette pourpre dont je suis redevable à la bienveillance de vostre majesté me fera tousjours souvenir du voeu solennel que j'ai fait de répendre mon sang pour votre service"" [Richelieu 1853: 748n].

ducting Ganymede. Guisse skipped over that fact and focused on its consequences: “Jupiter always loved the eagle for his loyalty and as a reward has given him the power over all birds. The King perceived His Eminence’s unparalleled devotion and entrusted him with the government of affairs”⁶⁶.



Fig. 10. Zacharie Heince and François Bignon, engraved portrait of abbé de Suger (detail)

⁶⁶ “Le Roy a reconnu une fidelité incomparable en son Eminence, & luy a confié le gouvernement de ses affaires” [Guisse 1638: 10]. It is interesting that in *Les Portraits* this explanation was toned down a bit, and somewhat clarified: the king has “put in his [i. e. Richelieu’s] hand the punishment and the reward”, thus concentrating our attention on the thunderbolt, the weaponized expression of Jupiter’s trust. See: [Vulson de La Colombière 1650: Hh^R].

This twofold idea that absolute trust leads to the delegation of power played an essential role in Richelieu's propaganda, and therefore was frequently expressed both allegorically and through historical parallels. For instance, abbé de Suger's and cardinal d'Amboise's portraits were commissioned for the Gallery because the first acted as a regent of the realm, and the second, like Richelieu, filled the position of 'principal ministre d'État'. Suger's political function was evoked by an emblematic image of "a sheepdog [sitting] next to shepherd's staff" (Fig. 10). As we have seen in Dominichi's *impresa* for the Archbishop of Florence⁶⁷, such imagery was frequently used in ecclesiastic devices to underscore the guardian duty of clergy. But here the idea of protection plays second fiddle to the notion of trust. The emblem's motto, "Absens pastor mihi credit ouile" ("Absent shepherd entrusted me the flock"), emphasizes the master's faith in his dog's abilities. According to Guisse, when the king (Louis VII) participated in the Second Crusade, he appointed Suger as one of his regents⁶⁸. This historical precedent was increasingly important for Richelieu as Louis XIII's health slowly deteriorated and another period of regency was expected (cf.: [Hildesheimer 2004: 449]). In other words, the image of the dog that guards the flock in the shepherd's absence referred to Suger's achievement and at the same time indicated Richelieu's aspirations.



Fig. 11. "Dat pretium candor", in *Sylvester Petrosancto*, De symbolis heroicis libri IX (1634)

I am reluctant to attach too much importance to cardinal d'Amboise's emblematic set because it seems to be put together for the sake of compositional unity (see above). The device that, according to *Les Portraits*, showed d'Amboise diligent service to the king and the state (a crane standing one leg and holding a stone in another, with familiar motto "Non dormit qui custodit") was probably borrowed

⁶⁷ See above, cf.: [Biralli 1600: 36^v].

⁶⁸ "Le berger s'escarte quelquesfois du troupeau sur l'assurance qu'il a de son chien. Le Roy allant en Syrie laisse Suger Regent en France"[Guisse 1638: 30].

from earlier emblematic collections. A similar invention can be found in the second volume of Gabriel Rollenhagen's *Nucleus emblematum* (1613) where the crane is directly associated with a bishop's crosier⁶⁹. Even if it actually belonged to Georges d'Amboise, it does not add much to Richelieu's image, unless the mention of d'Amboise's vigilance⁷⁰ was supposed to refer to Richelieu's insomnia and his habit of spending nights working on the state papers. Nevertheless, this device provides a good point of comparison, demonstrating the difference between ideologically important concepts (an eagle entrusted with Jupiter's thunderbolt, a sheepdog guarding the flock in shepherd's absence) and commonplace ones.

The play with symbolic meaning of a cardinal's *purpura* definitely belonged to the former category. While such witticisms existed before and after Richelieu's time, they did not seem to be de rigueur. Remarkably, in the Gallery all three cardinals were assigned devices that emphasized their relation to *purpura*. Again, I have to put aside d'Amboise's image of saffron crocus and the motto "Per aspera purpurastis" ("Empurpled through hardships"): structurally it is close to Boissière's rosebud (the red color comes from the thorns), and it also involves a wordplay (saffran / souffrance). That leaves only two other *purpura* devices, Lorraine's and Richelieu's. For the moment let us ignore Guisse's explanation why a murex was deemed appropriate for Lorraine; as usual, he tells only a part of the story. As a member of the Guise family that claimed sovereign status, Charles de Lorraine may have been 'born in purple' ("Nobiscum purpura nata est") both literally and figuratively. He stood very close to the French throne, particularly for the short period when his niece, Mary, Queen of Scots, was married to François II. In him the ecclesiastic purple was almost — but not quite — mixed with the royal one. As we have seen in cardinal-infante Ferdinand's case, this combination was too symbolically charged to be simply ignored. So Lorraine's murex may have been a reminder of this double claim.

Richelieu's personal and political situation was different. After 'la Journée des Dupes' his power became exceptional but it was still delegated to him by the king and therefore fully dependent on Louis XIII's good will⁷¹. At the same time his political opponents, particularly from the queen-mother's court, began to insinuate that he was trying to usurp the throne. Significantly, his *purpura* device showed not a red rose or a bleeding murex but an image of "a crimson and white carnation" with motto "Candorem purpura servat" ("Purple guards candor")⁷². According to Guisse, this implied that his Eminence's glory stemmed both from his Vatican purple and from his most sincere service to the king. The central concept here is "candor" that in Latin indicates both the color (white) and the moral quality (integrity, sincerity, etc.), thus creating an ingenious word play. In some sense, Richelieu and his emblematisers wanted to demonstrate that his *purpura* was more white than red.

This marriage between the red and the white could have been achieved by other means. Just a few years earlier Sylvester Petrasancta presented his patron, Pier Luigi Carafa, bishop of Tricarico and Apostolic Nuncio to Cologne, with a similar

⁶⁹ See emblem 15 in [Rollenhagen 1613].

⁷⁰ "Vne Grue qui dort tenant vne pierre en l'air (...) Ce Cardinal ne prenoit aucun repos qu'en meditant dessein pour l'honneur de son Maistre & pour la gloire de sa Patrie" [Vulson de La Colombière 1650: Gg^R].

⁷¹ Cf.: [Hildesheimer 2004: 238].

⁷² "un oeillet incarnat meslé de blanc" [Guisse 1638: 10].

invention. In his *De symbolis heroicis libri IX* (1634) he offers an interesting interpretation of *purpura* that is both red and white: the red alludes to the royal blood of Aragon, while the white signifies Carafa's virtues. The engraving that illustrates this simile shows not a flower but a huge shell lying on a tiny islet and profusely bleeding into the surrounding sea (Fig. 11). The shell looks like a murex's but has a pearl inside, so it is a cross between two kinds of 'oysters', the one which denotes "purple / red" and another which signifies "white". The motto, "Dat pretium candor", stressed the white component of this invention, and that is probably why Picinelli, who also described that device in his *Mondo Simbolico*, interpreted it as virtue's prevalence over blood⁷³.

The white is more important than the red: that was probably the intended message of Richelieu's flower device as well. Lorraine's murex hinted at the idea that the royal and ecclesiastic purple can be united in one personality; but ultimately the House of Guise's ambitions came to naught. Richelieu's red-and-white carnation stated that the difference between the royal white and the cardinal purple should and would remain distinct.

* * *

In 1636, a year before Jean Guisse published his *Symbola heroïca*, the Gallery in the Palais-Royal inspired another learned author to contribute to its decoration. Jean du Four from Tours offered several Latin verses for each portrait, celebrating the virtues of the depicted figures, and using them as the foil to the unsurpassable eminence of the cardinal-minister. For instance, he compared Charles de Lorraine to Nestor and at the same time imagined how this sagacious personage would have acknowledged Richelieu's greatness⁷⁴. Whereas cardinal d'Amboise was practically dismissed because he did not have "Armand's genius"⁷⁵, Du Four did not have much to say about l'abbé de Suger, but "Cardinalis Dux Eminintissimus" definitely made him think of the lightning in the king's hand [Du Four 1636: 10].

Du Four's verses displayed a good understanding of the Gallery's ideological framework. Nevertheless his panegyrics (which were not used in *Les Portraits des hommes illustres françois*, where the portraits are introduced by other Latin verses) give a sense that their author was unaware of some finer points. He did get the significance of Lorraine's and d'Amboise's presence but completely missed why the presence of Suger was really important. In other words, his perception of the Gallery was that of a well-informed outsider.

Both Guisse and Boissière were much closer to Richelieu's network of artists and literati, and therefore more attuned to the interplay of political allusions. That is why I was able to retrace some possible filiations that connected Boissière's invention first to the Italian pictorial tradition, and second to Richelieu's gallery of historical portraits. This trajectory from Santi di Tito's *Discovery of Purple* to Guisse's "Nobiscum purpura nata est" shows the constant reshaping of the same story that can be narrated in full or used metonymically, cut down to one or two characters

⁷³ Cf. [Petrosancto 1634: 455–456; Picinelli 1653: 224].

⁷⁴ Cf.: "Si tamen hic *lusti* palmas numerarit, ab astris / *Armando* dicet, *Dux* tibi cedo manus" [Du Four 1636: 10].

⁷⁵ "Hunc at fors non respexit, miraris? in illo / Non erat *Armandi Principis* ingenium" [Du Four 1636: 13].

and still remain recognizable — at least for the contemporaries. Its ideological role may be less interesting than the thought process. Even Ménestrier's opportunistic flipping through images in "Fidélité merite Amour" suggests new equivalences that were not evident before.

The same principle of proximity and human communications allows me to suggest some connection between Boissière's device and Rubens's sketch for the *Discovery of Purple*. For one thing, the way Boissière described the dog's posture — "un chien qui tient une pourpre marine sous les pieds, & a le museau empourpré de sang" — almost exactly corresponds to what we see in Rubens's work. It is possible that both had the same verbal or iconographic model. But it is also plausible that the artist was aware of Boissière's invention. In the beginning of 1622 Rubens was in Paris, negotiating the terms of the contract for the Luxembourg Palace with Marie de' Medici's agents, including the Bishop of Luçon. Afterwards he stayed in close contact with Peiresc and the Du Puy brothers that supplied him with Parisian news and international curiosities. These communications went both ways, which most likely explains why Ménestrier's description of his emblem for Charles Emmanuel's wedding⁷⁶ sounds like a depiction of Rubens's / Theodoor van Thulden's painting for the Torre de la Parada. The learned emblemist belonged to the same intellectual network that connected Rubens to Peiresc (with whom Ménestrier also corresponded) and other antiquarians.

By putting the Flemish artist next to the French emblem-maker I do not want to overstress the latter's importance but to draw attention to another curious fact. When we consider Theodore von Loon's and Cornelius Galle's engraving for *Purpura Austriaca*, it seems to follow in Taddeo Zuccaro's or Santi di Tito's footsteps by lining up all the dramatis personae from Pollux's legend. Whereas Rubens's *Discovery of Purple* moves in the opposite direction: its narrative technique is more emblem-like. Not only because it leaves out Tyro and her request, but also because it is perfectly recognizable and at the same time slightly enigmatic as attested by the variety of interpretations it inspires.

Sources

- Alciato, A. (1534). *Emblematum libellus*. Paris: Chr. Wechel. (In Latin).
- Aristotle. (1619). *Aristotelous Peri zoon istorias. Aristotelis Historia de animalibus. Iulio Cesare Scaligero interprete, cum eiusdem commentarijs. Philippus Jacobus Maussacus, in senatu Tolosano consiliarius regius, ex bibliotheca paterna opus a multis abhinc annis expetitur primus vulgavit & restituit, additis prolegomenis & animaduersionibus*. Tolosae: R. Colomerij, typographi regij. (In Latin).
- Baro, B. (2015). *Théâtre complet* (Vol. 1). Paris: Classiques Garnier. (In French).
- Berni, Fr. (1656). *L'esequie trionfali del marchese Guido Villa logotenente generale dell'armi di S. Chiesa etc*. Ferrara: Per gli heredi del Gironi. (In Italian).
- Binet, É. (1622). *Essay des merveilles de nature, et des plus nobles artifices. Pièce très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*. 2nd ed. Rouen: J. Osmont. (In French).
- Biralli, S. (1600). *Dell'impresce scelte, Dove trovansi tutte quelle, che da diversi autori stampate, si rendono conformi alle regole, & alle principali qualità* (Vol. 1). Venezia: Gio. tt. Ciotti. (In Italian).

⁷⁶ "Hercules assis, & caressant son chien, qui a le museau tout teint de pourpre".

- Boissière, J.-Fr. de (1654). *Les Devises: Avec un Traité des Reigles de la Devise*. Paris: A. Courbe. (In French).
- Bouhours, D. (1671). *Les entretiens d'Ariste et d'Eugene*. Paris: S. Mabre-Cramoisy. (In French).
- Du Ferron, R. (1626). *Vita illustrissimi domini cardinalis Richelieu, praefecti intimi senatus regis Galliarum*. Avreliae: Arn. Martz. (In Latin).
- Du Four, J. (1636). *Eminentissimi cardinalis ducis de Richelieu porticus Parisina*. Parisiis: Heruetum du Mesnil. (In Latin).
- Duret, Cl. (1605). *Histoire admirable des plantes et herbes esmerveillables et miraculeuses en nature*. Paris: N. Buon. (In French).
- Ferro, G. (1629). *Ombre apparenti nel teatro d'impres di Giovanni Ferro*. Venezia: G. Sarzina. (In Italian).
- Gale, Th. (1672). *The court of the gentiles: or A discourse touching the original of human literature, both philologie and philosophie, from the Scriptures & Jewish church*. Oxon: H. Hall.
- Géliot, L. (1635). *Indice armorial, ou Sommaire explication des mots usitez au blason des armoiries*. Paris: P. Billaine. (In French).
- Guisse, J. (1638). *Symbola heroïca. Porticus Eminentissimi Cardinalis Ducis*. Parisiis: Io. Besin & N. Trabovillet. (In Latin).
- Heyns, Z. (1625). *Emblemata. Emblemes chrestienes, et morales. Sinne-beelden streckende tot Christelicke bedenckinghe ende leere der zedicheyt*. Rotterdam: P. van Waesberge. (In French, Dutch).
- Horace. (1777). *The Works: Translated Literally Into English Prose by C. Smart*. Edinburgh: J. Dickson; J. Duncan.
- Latini, Br. (1863). *Li livres dou tresor*. Publ. pour la première fois d'après les manuscrits de la Bibliothèque impériale, de la Bibliothèque de l'Arsenal, et plusieurs manuscrits des départements et de l'étranger par P. Chabaille. Paris: Impr. Impériale. (In French).
- Menestrier Fr. (1662). *L' Art des emblèmes*. Lyon: B. Coral. (In French).
- Menestrier Fr. (1663). *Les Noeuds de l'amour, dessein de l'appareil dressé par les soins du Senat, de la Chambre des Comptes, & des Consuls de la Ville de Chambéry, à l'entree de Leurs AA. RR. dans la mesme Ville, à l'occasion de leur Mariage*. Lyon: P. Guillimin. (In French).
- Paradin, Cl. (1551). *Devises heroïques*. Lyon: J. de Tournes & G. Gazeau. (In French).
- Paradin, Cl. (1557). *Devises heroïques*. Lyon: J. de Tournes & G. Gazeau. (In French).
- Paradin, Cl. (1591). *The heroicall devises of M. Claudius Paradin, Canon of Beauieu. Whereunto are added the Lord Gabriel Symeons and others*. P. S. (Trans. out of Latin). London: W. Kearney.
- Petrosancto, S. (1634). *De symbolis heroicis libri IX*. Antuerpiae: ex Officina Plantiniana Bal. Moreti. (In Latin).
- Picinelli, F. (1653). *Mondo symbolico o sia universita d'impres scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze ed erudizioni sacre e profane*. Milano: Fr. Mongnagha. (In Italian).
- Piraltus, A. (1626). *Quaestio Politica An Recte Cardinalis Richelius Suaserit, Fieri Pacem A Rege Galliae Cum Rebellibus Hugenottis, ut Bellum Transferatur In Palatinum Adversus Hispanum*. Lugduni. (In Latin).
- Puteanus, E. (1635). *Purpura Austriaca Hierobasilica, sacram et regiam serenissimi principis Ferdinandi hispaniarum infantis, S. R. E. Cardinalis, imaginem colore panegyrico repraesentans*. Antverpiae: J. Cnobbaert. (In Latin).
- Rollenhagen, G. (1613). *Nucleus emblematum selectissimorum, quae italici vulgo impresas vocant priuata industria studio singulari, undique conquisitus, non paucis venustis inuentionibus auctus, centuria secunda*. Colonia: ex officina Cr. Passaei. (In Latin).
- Richelieu, A. J. du Plessis de (1853). *Lettres, instructions diplomatiques et papiers d'État du Cardinal de Richelieu* (Vol. 1) 1608–1624. M. Avenel (Publ.). Paris: Impr. Impériale. (In French).

- Rigault, N. (1601). *Funus parasiticum, sive L. Biberii Curculionis parasiti mortualia: item Juliani Caesaris epistola ad Alexandrinos*. Lutetiae: A. Drouart. (In Latin).
- Sauval, H. (1724). *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* (Vol. 2). Paris: Ch. Moette & J. Chardon. (In French).
- Thomas Aquinas (1508). *Thomae Aquinatis Opuscula varia: cum summa totius logicae, et tractatu celeberrimo de usuris; cum vita S. Thomae*. Venetiis. (In Latin).
- Thomassin, L. (1682). *La methode d'étudier et d'enseigner chrétiennement & solidement les lettres humaines*. T.II. Paris: F. Muget. (In French).
- Vigénère, Bl. De. (1578). *Les Images, ou Tableaux de Platte Peinture de Philostrate Lemnien Sophiste Grec*. Mis en François par Blaise de Vigénère, Avec des Argumens & Annotations sur chacun d'iceux. Paris: N. Chesneau. (In French).
- Vossius, G. J. (1641). *De theologia gentili et physiologia christiana; sive De origine ac progressu idolatriae*. Liber I, et II. Amsterdami: Ioh. & C. Blau. (In Latin).
- Vulson de La Colombière, M. de (1644). *La Science héroïque, traitant de la noblesse, de l'origine des armes, etc.* Paris: S. & G. Cramoisy. (In French).
- Vulson de La Colombière, M. de (1650). *Les Portraits des hommes illustres françois qui sont peints dans la gallerie du Palais cardinal de Richelieu, avec leurs principales actions, armes, devises et éloges latins, desseignez et gravez par les sieurs Heince et Bignon. Ensemble lis Abrégez historiques de leurs vies*. Paris: H. Sira, J. Pasli & Ch. de Sercy. (In French).

References

- Adams, A., Rawles, S., Saunders, A. (1999). *A bibliography of French emblem books* (Vol. 2) L–Z. Genève: Librairie Droz.
- Alpers, S. (1971). *The decoration of the Torre de la Parada*. New York: Phaidon.
- Bertram, G. (2018). *Peter Paul Rubens as a designer of title pages: Title page production and design in the beginning of the Seventeenth century*. [Heidelberg]: Arthistoricum.net, Heidelberg Univ. Library.
- Church, W.F. (1972). *Richelieu and Reason of State*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Delaroche, P., Dupont, H., Lenormant, Ch. (Eds.) (1836). *Trésor de numismatique et de glyptique, ou Recueil général de médailles, monnaies, pierres gravées, bas-reliefs, etc., tant anciens que modernes, les plus intéressans sous le rapport de l'art et de l'histoire*. Vol. 10–12: Médailles françaises depuis le règne de Charles VII jusqu'à celui de Louis XVI. Première partie. Paris: Rittner et Goupil. (In French).
- Duccini, H. (2003). *Faire voir, faire croire. L'opinion publique sous Louis XIII*. Seyssel: Champ Vallon. (In French).
- Garrigues, V. (2006). *Adrien de Monluc, 1571–1646: D'encre et de sang*. Limoges: Presses universitaires de Limoges. (In French).
- Georgievska-Shine, A., Silver, L. (2014). *Rubens, Velázquez, and the King of Spain*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd.
- Hülsen, Chr. (1917). *Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter. (In German).
- Hildesheimer, Fr. (2000). Les scrupules de Richelieu. *Journal des savants*, 1(1), 99–122. (In French).
- Hildesheimer, Fr. (2004). *Richelieu*. Paris: Flammarion. (In French).
- Janik, A. (1996). L'entrée et le séjour de Louis XIII à Toulouse en novembre 1621. *Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 108(216), 421–439. (In French).

- Kirchner, Th. (2009). Richelieu et son usage programmatique de l'art. L'image du cardinal dans le décor de ses résidences. In J.-Cl. Boyer, B. Gady, B. Gaetgens (Eds.). *Richelieu, Patron des arts*, 251–272. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme. (In French).
- Klecker, E. (2000). *Purpura non vellere, sed virtute nobilis*. Panegyrische Tradition und literarische Originalität in Erycius Puteanus' *Purpura Austriaca*. *Humanistic Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies*, 49, 301–315.
- Knaap, A. C., Putnam, M. C. J. (Eds.) (2013). *Art, music, and spectacle in the age of Rubens: The Pompa Introitus Ferdinandi*. London: Harvey Miller Publishers.
- McGrath, E. (2009). *Artists, their books, and subjects from mythology*. In C. Van de Velde (Ed.). *Classical mythology in the Netherlands in the age of Renaissance and Baroque: Proceedings of the international conference, Antwerp, 19–21 May 2005*, 301–332. Leuven: Peeters.
- Morford, M. P. O. (1991). *Stoics and Neostoics: Rubens and the circle of Lipsius*. Princeton: Princeton Univ. Press.
- Orbaan, J. A. F. (1920). *Documenti sul barocco in Roma* (Vol. 2). Rome: Società Romana di Storia Patria. (In Italian).
- Praz, M. (2001). *Studies in seventeenth-century imagery*. Rome: Ed. di Storia e Letteratura.
- Russell, D. S. (1985). *The emblem and device in France*. Lexington, Kentucky: French Forum Publishers.
- Russell, D. S. (1995). *Emblematic structures in Renaissance French culture*. Toronto: Univ. of Toronto Press.
- Sauvel, T. (1960). De l'hôtel de Rambouillet au Palais-Cardinal. *Bulletin Monumental*, 118(3), 169–190. (In French).
- Schneider, R. A. (1989). *Public life in Toulouse, 1463–1789: From municipal republic to cosmopolitan city*. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press.
- Spalding, J. (1981). Santi di Tito and the *Studiolo* of Francesco I. *Antichita` viva*, 20, 18–22.
- Spalding, J. (1982). *Santi Di Tito*. New York: Garland.
- Thuau, É. (2000). *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*. Postface de Gérard Mairet. Paris: Albin Michel. (In French).
- Winston-Allen, A. (1997). *Stories of the rose: The making of the rosary in the Middle Ages*. University Park, Penn.: Pennsylvania State Univ. Press.

* * *

Информация об авторе

Мария Сергеевна Неклюдова

PhD

зав. кафедрой культурологии
и социальной коммуникации, Школа
актуальных гуманитарных исследований,
Российская академия народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т
Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (499) 956-96-48
✉ neklyudova-ms@ranepa.ru

Information about the author

Maria S. Neklyudova

PhD

Chair, Department of Cultural Studies
and Social Communication, School
of Advanced Studies in the Humanities,
The Russian Presidential Academy
of National Economy
and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-48
✉ neklyudova-ms@ranepa.ru

А. В. Стогова^{ab}

ORCID: 0000-0003-0322-1397

✉ anna100gova@yandex.ru

^a *Институт всеобщей истории РАН
(Россия, Москва)*

^b *Российский государственный гуманитарный университет
(Россия, Москва)*

НЕОПРЕДЕЛЯЕМАЯ МОДА: КОНСТРУИРОВАНИЕ МОДНОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ГРАВЮРЕ КОНЦА XVII В.

Аннотация. Объектом рассмотрения в статье является комплекс гравюр конца XVII в., известный как «модные гравюры». Это определение базируется на современном потребительском понимании моды, в рамках которого модное определяется через то, к чему можно получить доступ в первую очередь посредством приобретения определенных благ и услуг. В последней трети XVII столетия группа граверов и издателей с улицы Сен-Жак в Париже создает большое количество гравюр, в которых большое внимание уделяется детальному отображению костюма и прически. Однако на самих гравюрах способы конструирования «модного» оказываются гораздо более разнообразными, не связанными только со статусом тех или иных товаров. В статье анализируются визуальные и языковые стратегии, используемые для репрезентации моды, а также их взаимодействие. В отличие от более поздних модных журналов, в которых на первый план выходит принцип новизны, а с каждым новым выпуском то, что ранее было представлено как модное, переставало быть таковым, в модной гравюре каждый новый эстамп дополнял уже существующую картинку, делая ее все более сложной и все менее понятной. Для стороннего наблюдателя (и в первую очередь покупателя подобных гравюр) модный статус оказывался открыт для подражания и в то же время принципиально недостижим не только из-за ассоциации модного образа жизни с закрытым придворным сообществом, но и в силу того, что отдельная гравюра и даже собрание эстампов не давали его полной картины, без понимания которой, как показывает сатира Мольера, человек, копирующий лишь отдельные его элементы, только выставлял себя на посмешище.

Ключевые слова: мода, модная гравюра, эстамп, галантность, портрет, аллегория, придворная культура, дворянство

Для цитирования: Стогова А. В. Неопределяемая мода: конструирование модного образа жизни во французской гравюре конца XVII в. // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 276–305. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-276-305.

*Статья поступила в редакцию 12 июня 2020 г.
Принято к печати 28 августа 2020 г.*

Shagi / Steps. Vol. 6. No. 4. 2020
Articles

A. V. Stogova^{ab}

ORCID: 0000-0003-0322-1397

✉ anna100gova@yandex.ru

^a *Institute of World History, Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)*

^b *Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)*

THE UNDEFINED FASHION: CONSTRUCTING A FASHIONABLE WAY OF LIFE IN LATE 17TH CENTURY FRENCH ENGRAVING

Abstract. The subject of this article is a set of engravings from the end of the 17th century known as “fashion prints”. This definition is based on the modern consumer understanding of fashion, where fashion is defined as something that can be accessed primarily through the acquisition of certain goods and services. In the last third of the 17th century, a group of engravers and publishers from rue Saint Jacques created a large number of engravings in which great attention was paid to the detailed representation of the costume and hairstyle. However, in the engravings themselves, the ways of constructing the ‘fashionable’ were far more varied, and not linked only to the status of certain products. The article analyzes the visual and linguistic strategies used to represent fashion, as well as their interaction. Unlike later fashion magazines, where the principle of novelty comes to the fore, and with each new issue, what was previously presented as fashionable, ceased to be so, in fashion engraving each new imprint added to the existing picture, making it more and more complex and less understandable. For an outside observer (and first of all the buyer of such engravings), fashionable status was open to imitation and yet fundamentally unattainable, not only because of the association of fashion with the closed society of the court, but also because an individual engraving and even a collection of engravings did not present a complete full picture. As Molière’s satire shows, a man who copied only some of the elements of fashionable style only made himself a laughingstock.

Keywords: fashion, fashionable engraving, engraving, gallantry, portrait, allegory, court culture, nobility

To cite this article: Stogova, A. V. (2020). The undefined fashion: Constructing a fashionable way of life in late 17th century French engraving. *Shagi / Steps*, 6(4), 276–305. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-276-305.

Received June 12, 2020

Accepted August 28, 2020

Слова *mode* и *à la mode* на протяжении XVII в., и особенно его второй половины, стали одной из ключевых характеристик образа жизни столичного французского дворянства, но эта характеристика очень специфична. Что бы ни было охарактеризовано как модное, это описание определяло образ жизни дворянства как объект рассмотрения, не являющийся самоочевидным для потенциальной аудитории. Зритель или читатель представлялся нуждающимся не только в пояснении, что именно можно считать модным, но и в определенной помощи, руководстве, помогающем сформировать понимание того, что такое мода и каково «правильное» к ней отношение. В силу этого репрезентации моды и модного имели целью привлечение внимания к самому феномену и балансировали между осуждением и стимулированием. Словарь Французской академии, вышедший в 1694 г., в определении моды фокусирует внимание на том, что мода ассоциировалась с воображением, изменчивостью, со страстями, которые доминируют над разумом:

Стиль определенных вещей, который является или когда-то был популярным и который вводится людьми и зависит от их капризов. *Новая мода. Устаревшая мода. Дурная мода. Смешная, экстравагантная мода. Это когда-то было в моде. Мода на это уже прошла. Это больше не модно. Изобретать моду. Следовать моде. Делаться модным. Здесь это сейчас в моде. Модная привычка. Модная ткань и т. п. Вернуть старую моду. Это очень модное выражение. Быть рабом моды. Капризы, причуды моды*¹ [Dictionnaire 1694 (2): 75].

При этом появившийся почти в то же самое время словарь Ришле (первое издание — 1680) дает точку зрения такого же критически настроенного стороннего наблюдателя, но оценивающего моду как нечто потенциально привлекательное, связанное с высоким социальным статусом:

Популярность, которую придает почти единодушное одобрение самого изысканного общества, некоторым вещам, имеющим

¹ “La maniere qui est, ou qui a esté autrefois en vogue, sur de certaines choses qui dépendent de l’institution & du caprice des hommes. *Nouvelle mode. vieille mode. mauvaise mode. mode ridicule, extravagante. cela estoit autrefois à la mode. la mode en est passée. la mode n’en est plus. inventer des modes. suivre la mode. se mettre à la mode. estre à la mode du pays où l’on est. un habit à la mode. une estoffe à la mode &c. on revient aux vieilles modes. c’est un mot qui est fort à la mode. estre esclave de la mode. les caprices, les bizarreries de la mode*”.

отношение к манере одеваться, вести себя или говорить. (Изобретать новую моду. Прекрасная мода. Модный наряд. Модное слово. У французов нет ничего более глупого, чем их мода. Мода меняется каждый год. Мода, которая длится недолго. Следовать моде)² [Richelet 1690: 43].

Различия между этими двумя формулировками демонстрируют неопределенность в отношении понятия моды, когда она попадала в ловушку между устоявшимся моралистическим дискурсом и потребительским дискурсом о моде, который только начинал развиваться.

Значительный вклад в то, что мода начинает определяться в первую очередь через категории подражания и потребления, внес особый жанр гравюр, который исследователи называли «модными гравюрами» (*gravure de mode, fashion print*). Сара Коэн охарактеризовала появление подобной продукции как «первый этап потребления моды, которое станет основой экономики восемнадцатого столетия» [Cohen 1999: 175]. Всевозможные изображения и тексты, акцентировавшие внимание на деталях костюмов знати, были известны давно³. Первые опубликованные изображения подобного рода связываются с именем Сигизмунда Герберштейна, хорошо известного в России благодаря его «Запискам о Московии». В 1560 г. в одной из автобиографических книг он опубликовал ряд своих портретов в различных нарядах, в первую очередь тех, что были дарованы ему как дипломату иностранными государями. Первые специализированные издания (довольно популярные во второй половине XVI в.), посвященные различным костюмам и включавшие множество иллюстраций, демонстрировали именно национальное, а также социальное их разнообразие.

Во Франции историю модной гравюры принято отсчитывать с 20-х годов XVII в. Особенно хорошо известны гравюры Жака Калло и Абрахама (Авраама) Босса, отображавшие манеру одеваться французского дворянства тех лет, а также сопровождавшиеся иллюстрациями описания модных тенденций в журнале «Галантный Меркурий» (*Mercure gallant*) — первом периодическом издании, в котором затрагивались вопросы моды. Однако, как правило, подобных изображений было мало, и они были нерегулярны. Жан Доннэ де Визе — издатель «Галантного Меркурия», который изначально задумал создать в нем постоянный раздел о моде, затем отказался от идеи в пользу эпизодических обзоров, которые в свою очередь почти прекратились с 1670-х годов. Прежде всего это было связано с тем, что изменения в одежде и прическах еще не были столь быстрыми и регулярными, чтобы требовалось постоянно за ними следить. Еще одной из причин этой неудачи Доннэ де Визе считается то, что его публикации не выдержали конкуренции с модными гравюрами, имевшими более широкую аудиторию. Успех модной гравюры

² “Vogue que le consentement presque général du monde le plus poli donne à certaines Choses qui regardent la maniere de s’habiller, de s’ajuster, ou de parler. (Indenter une nouvelle mode. Une belle mode. Un habit à la mode. Un mot à la mode. Les François n’ont rien de plus sot que leur mode. Les modes changent tous les ans. Mode qui ne dure guere. Suivre la mode)”.

³ Исторический обзор модных изображений в Европе с XVI по XIX в. был сделан Джоном Невинсоном в 1960-е годы [Nevinson 1967].

Даниэль Рош связывает с тем, что она была ориентирована на самую широкую публику — от ценителей искусства гравюры до людей, интересующихся образом жизни аристократов или просто любящих красивые картинки [Roche 1999: 477]. Кроме того, Доннэ де Визе зависел от поддержки торговцев тканями, чьи имена он старался упоминать в публикациях. Поскольку спрос на модные изображения был еще очень невелик [Nevinson 1967: 82], им оказалось невыгодно спонсировать постоянные публикации. Как отмечает Ф. Тетар-Виттю, немаловажной причиной были и споры о привилегиях на издание между различными гильдиями [Tétart-Vittu 2014: 5].

Расцвет модной гравюры приходится на последнюю треть XVII — начало XVIII в. Группа граверов и издателей с улицы Сен-Жак в Париже, самыми известными из которых являлись Жан Лепотр (сотрудничавший с «Галантным Меркурием»), Николя Арну, Анри Трувен, Жан Дьё де Сен-Жан, Жан Мариетт, семейство Боннар, Бернар Пикар и др.⁴, начала с завидной регулярностью и большими тиражами издавать достаточно стандартизированные и поэтому узнаваемые эстампы, которые отличались детальным воспроизведением костюма и вниманием к различным аспектам образа жизни столичного дворянства. В течение примерно 40 лет было выпущено несколько сотен таких гравюр, что сделало их поистине первой попыткой создать потребительский дискурс о моде. Современные исследователи ставят в заслугу этой группе граверов и издателей то, что они создали определенный тип изображения (стандартного размера, оформления и содержания, в котором внимание зрителя концентрировалось именно на деталях и устройстве костюма), который стал узнаваем как отображение моды [Norberg, Rosenbaum 2014: xv]. Современное определение и выделение этого комплекса эстампов основано в первую очередь на том, что в изображении детально воспроизводятся костюмы и прически, т. е. определение жанра конструируется, исходя из современного понимания моды, встроенного в потребительский дискурс, что не вполне адекватно отражает ситуацию конца XVII в. Одной из особенностей этой группы гравюр является то, что хотя изображения и сопровождалось текстом, в нем крайне редко использовались слова «мода» и «модный», которые позволяли бы точно определить, что именно в изображении наделяется соответствующим статусом. В силу этого понятие «модного» оказывалось очень нестабильным, возникающим из всего набора значений, которые были заложены в гравюре.

О том, что эти гравюры действительно ассоциировались именно с модой, свидетельствуют своеобразные практики их использования. Сохранилось немало образцов, раскрашенных вручную покупателями, чаще покупательницами⁵. В дневнике английского чиновника Сэмюэля Пипса есть упоминание об этой практике: «...заглянул к Фейторну, чтобы купить несколько гравюр своей жене, дабы она рисовала зимой» (7.11.1666) [Pepys 2000 (7): 359]. Известны также образцы, когда гравюра использовалась как основа для

⁴ Подробный перечень всех издателей модной гравюры во Франции XVI — начала XX в. см. в работе Раймона Годрио «Женская модная гравюра во Франции» [Gaudriault 1983]. Ему также принадлежит «Каталог французской модной гравюры от ее происхождения до 1815 г.» [Gaudriault 1988].

⁵ Известно также, что отдельные гравюры продавались уже раскрашенными. Как правило, эту работу также выполняли женщины [Gaudriault 1988: 9].

аппликации: на имеющийся рисунок наклеивались небольшие кусочки тканей. Это позволяло придумать свой собственный модный наряд на основе имеющегося образца. Многие покупатели собирали коллекции таких гравюр. Одна из самых известных коллекций подобного рода хранится сейчас в Музее искусств округа Лос-Анжелес — 190 раскрашенных вручную гравюр вместе с несколькими образцами тканей переплетены в единый том, известный как «Собрание мод французского двора» [Recueil. LACMA] (см. ил. 1–3).



Ил. 1. Анри Боннар. Вельможа
Fig. 1. Henri Bonnard. Man of Quality (Homme de qualité)
[Recueil. LACMA. M.2002.57.101]

В течение первой половины XVIII столетия издатели модной гравюры воспроизводят тот комплекс значений и изображений, который сложился в 1670–1710-е годы, однако по мере развития собственно модных тенденций и

демократизации моды изображения становятся все более типизированными, формируются четко определяемые границы жанра, связанные с изображением модных предметов. Значительную роль в этой трансформации сыграл тот факт, что производители модной гравюры начинают все больше ориентироваться на интересы производителей тканей, париков и всевозможных аксессуаров, поэтому эстампы предназначались для стимулирования торговли подобной продукцией. Эти интересы в числе прочего способствовали и тому, что гравюры все чаще начинают издаваться в составе сборников, что позволяло отражать разнообразие товаров. А в конце XVIII в. им на смену пришли первые модные журналы, которые заимствовали тип изображения, сформировавшийся в рамках модной гравюры. С их появлением интерес к модной гравюре неуклонно падает, и в первой четверти XIX в. ее производство постепенно сходит на нет.



Ил. 2. Никола Боннар. Придворная дама
Fig. 2. Nicolas Bonnart. Lady of the Court (Dame de la Cour)
 [Recueil. LACMA. M.2002.57.19]



Ил. 3. Никола Боннар. Дровосек
Fig. 3. Nicolas Bonnard. The Wood Splitter (Le Fendeur de Bois)
[Recueil. LACMA. M.2002.57.171]

В отличие от более поздних гравюр и модных журналов (и даже отчасти обзоров в «Галантном Меркурии»), модные гравюры конца XVII в. не имели непосредственного заказчика в лице производителей и продавцов модных товаров. Основной причиной их появления был бизнес граверов и стремление продать как можно больше собственной продукции, привлекая максимально широкую аудиторию покупателей. Издание эстампов было сравнительно новым бизнесом. Соответствующая гильдия появилась во Франции только в 1691 г. Находящийся в процессе становления бизнес в значительной мере регулировался интересами рынка, что способствовало появлению разнообразных жанров на основе сюжетов, пользовавшихся наибольшим интересом у публики, — карт, религиозных изображений, портретов монархов, аристократов и других известных лиц и т. п. [Norberg, Rosenbaum 2014: xxi]. Подобным образом использовался и очевидный интерес к образу жизни дворян

и как к объекту для подражания, и как к объекту иронии. Это можно полагать основной причиной того, почему при внешней однородности и узнаваемости гравюр создатели стремились к их максимальному разнообразию.

Именно это делает эти гравюры очень интересным корпусом источников для изучения того, что могло пониматься под модой и как конструировалось понятие «модного». Их разнообразие достигалось не только благодаря тому, что в качестве модных могли изображаться самые различные объекты, но и в силу смещения, изменения самого набора значений, связанных с модой. По сути дела, даже сама нестабильность набора объектов, определяемых как модные, способствовала тому, что статус «модного» наделялся различными характеристиками.



Ил. 4. Никола Арну. Знатная дама в летнем платье на греческий манер
Fig. 4. Nicolas Arnoult. Woman of Quality in Summer Clothes in the Greek Style
(Femme de qualité en habit d'esté à la grec)
Bibliothèque nationale de France: RESERVE QB-201 (64)-FOL

Именно разнообразие, а не переменчивость, стало основой, позволявшей поддерживать интерес покупателей к модным гравюрам. Новизна и актуальность костюма были последним, на что обращали внимание создатели гравюр. Мода еще не имела выраженных сезонных ритмов изменений, она в большей степени зависела от отдельных людей и событий, а потому и не было нужды в регулярных отображениях ее изменений. Сама практика производства этих изображений свидетельствует о том, что актуальность костюма еще не имела современного понимания. Образцами модных костюмов могли служить как наряды, которые можно было увидеть в публичных местах — парках, променадах, театрах, так и те, что были запечатлены на портретах известных аристократов, которые могли быть написаны несколько лет назад, или вовсе театральные костюмы, не находившие применения в повседневной жизни. Как отмечали исследователи этих гравюр, мода — это не столько новизна и актуальность одежды, сколько определенная манера общения, которая ассоциируется с благородным статусом и близостью к власти. Мода ассоциировалась с определенным образом жизни, она воспроизводила все «нюансы аристократического спектакля» [Cohen 1999: 174]⁶, и поэтому само понятие моды возникает на стыке различных значений, которые ассоциировались с этим образом жизни.

Внутри этой группы гравюр можно выделить отдельные условные стратегии, используемые с целью представить визуальный образ того, что считалось модным. Самые простые и близкие нам репрезентации моды связаны с демонстрацией костюма, прически и разнообразных аксессуаров (ил. 1, 2, 4). Внимание к ним и является основанием, по которому современные исследователи выделяют модную гравюру. Именно стремление отобразить всевозможные «модные» аксессуары делают очевидным основные значения, которые приписывались моде. Некоторые из них либо считались частью костюма аристократов и членов королевской семьи (веер, украшения, перчатки, шпага, шляпа и т. п.), и порой их дозволялось иметь лишь представителям дворянского сословия, либо на тот момент получили распространение при дворе — основном источнике модных «причуд» (мушки, женские маски от солнца, муфты, комнатные собачки, мужские туфли на каблуках, украшенные бантами). Другая часть отсылает к пониманию моды как роскоши, которая, в свою очередь, связывалась с обладанием вещами дорогими в силу не только искусной работы или используемых материалов (кружевные платки, часы), но и своей редкости (заморские диковинки, такие как китайский зонтик, табак и табакерка, жемчужные бусы, попугай и даже слуга-негритенок, который, как и животные, оказывается вписан в число модных аксессуаров). Особый, эксклюзивный, малодоступный характер всех этих вещей и создавал семантическое поле «моды».

Другой стратегией является вписывание костюма в те повседневные практики и виды активности, которые ассоциировались с образом жизни

⁶ О связи между костюмом и театром раннего Нового времени см. также: [Холландер 2015: 272–354].



Ил. 5. Николая Боннар. Филис, играющая с птичкой
Fig. 5. Nicolas Bonnart. Philis Playing with a Birdie (Philis se jouant d'un Oyseau)
British Museum: 1886,1122.34

придворных⁷. Среди них часто изображались специфические аристократические игры (бадминтон, бильярд и др.), музицирование, танцы, отдых на кушетке, канопе или кресле, прогулка и многое другое (ил. 5–10). Особая группа гравюр отражает любимое развлечение Людовика XIV — балет и, соответственно, балетные костюмы. Наиболее популярным сюжетом модных гравюр было изображение сцены дамского туалета (ил. 11–12), позволявшее не только обратить внимание на ритуал прихорашивания, без которого не

⁷ Что любопытно, специфические женские модные практики — это те, которые проводятся в пространстве дома, в то время как модный мужчина (если только он не изображен в компании женщин) всегда был представлен в публичном пространстве или в пространстве, которое вообще не обозначено. См. об этом: [Стогова 2016].



Ил. 6. Жан Дьё де Сен-Жан

Знатная дама в дезабиле, отдыхающая на кровати с балдахином

Fig. 6. Jean Dieu de Saint Jean

Woman of Quality, her Robe Falling Open, Resting on a Canopy Bed
(Femme de qualité en déshabillé reposante sur un Lit d'Ange)

Bibliothèque nationale de France, département Arsenal: EST-368 (383)

может обойтись знатная дама, но и продемонстрировать используемый при этом особый наряд. Но, что важно, суть сцены заключалась вовсе не в том, что по утрам дамам приходится прилагать усилия, чтобы приобрести модный облик, потому что благородная дама модна по определению. Даже едва встав с постели, она попадает в модное пространство. Напротив, туалет — это часть самого модного образа жизни. Это то, что делает модная дама, а не то, что делает ее модной.

Наконец, третья стратегия репрезентации «модного» заключается в привлечении внимания к фигуре обладателя костюма, к физическим характеристикам модного тела — осанке, жестам, внешней привлекательности и т. п. В наибольшей степени это заметно на тех гравюрах, на которых



Ил. 7. Робер Боннар. Осязание

Fig. 7. Robert Bonnard. The Touch (Le Toucher)

Bibliothèque nationale de France: RESERVE QB-201 (71)-FOL <p. 34>

изображены не абстрактные дворяне, а вполне реальные известные персонажи (ил. 8, 11, 13–15). Модный статус в первую очередь был связан с высоким социальным положением; чаще всего на модных гравюрах изображали короля, членов королевской семьи, представителей других правящих домов и аристократов. Но на подобных изображениях появлялись и те, кто имел определенную известность и вызывал интерес прежде всего в связи со своей публичной репутацией самого разного толка. Среди таких модных персонажей можно обнаружить государственных чиновников, архитекторов, писателей и композиторов, иерархов церкви и т. п. На одной из гравюр даже изображена Женевиэва Премуа, выдававшая себя за мужчину и ставшая офицером драгун



Ил. 8. Никола Арну. Монсеньер и Мадам Бургундские, освежающиеся напитками
Fig. 8. Nicolas Arnoult. Monseigneur and Madame de Bourgogne Refreshing Themselves with Liqueurs (Monseigneur et madame de Bourgogne au rafraichissement des liqueurs). [Recueil. BMO (3): 14, RES-926(7)]

под псевдонимом шевалье Бальтазара⁸. На этих изображениях, что особенно очевидно в портретах церковных иерархов, запечатленных в соответствующем их сану облачении, модным оказывался не столько костюм⁹, сколько

⁸ Arnoult N. Le Chevalier Baltazard, officier de Cavalerie et de Dragons. Bibliothèque du chateau de Versailles: INV.GRAV 2040.

⁹ Хотя сравнение различных изображений модных священников позволяет увидеть, что и они (как и юристы, также носившие особое облачение) обладали вещами, имевшими статус модных, в первую очередь обувь. В качестве примера можно привести несколько эстампов из «Собрания мод французского двора» [Recueil. LACMA]: «Епископ» (Анри Боннар), «Знатный аббат в рясе», «Аббат в сутане», «Адвокатская мантия» (Николя Боннар).



Ил. 9. Никола Арну. Знатная девица, обучающаяся танцам

Fig. 9. Nicolas Arnoult. Girl of Quality Learning to Dance
(Fille de qualité apprenant à danser)

*Bibliothèque nationale de France, département Musique:
VM PHOT MIRI-14 (265)*

его обладатель. Как показывают исследования, модный статус этих известных лиц визуально передавался через особые позы и жесты, свидетельствовавшие о принадлежности к избранному сообществу не в меньшей степени, чем костюм. В частности, Паскаль Кюжи и Реми Матис обращают внимание на то, что объектом изображения на модной гравюре оказался даже такой персонаж, как аббат Арно (ил. 15). Будучи настоятелем монастыря и представителем семейства Арно — оплота французского янсенизма, — он кажется максимально далеким от всего того, что может ассоциироваться с модой. Визуальными средствами,



Ил. 10. Николая Арну. Игра в кегли

Fig. 10. Nicolas Arnoult. The Game of Bowling (Le jeu de Boule)
Bibliothèque du chateau de Versailles: INV.GRAV 2259

которые позволяют считать статус аббата модным, оказываются телесные характеристики — прямая осанка, внушительная поза, элегантные жесты и кокетливо выглядывающий из-под сутаны мысок туфли [Cугу, Mathis 2012].

На модных гравюрах, как правило, сочеталось сразу несколько подобных визуальных стратегий. Одна из них могла быть доминирующей, но в некоторых случаях они оказывались равноправными, подчеркивая заведомую семантическую множественность понятия моды. К примеру, Николая Арну посвятил несколько гравюр сценам из жизни семьи герцога Бургундского. На одной из них¹⁰ мы видим дофина в роскошном одеянии, парике, при шпаге и со

¹⁰ Arnoult N. Monseig^r. le Duc de Bourgogne rendant visite à Madame la Princesse de Savoie à sa toilette. Bibliothèque nationale de France: RESERVE QB-201 (72)-FOL <p. 35>.



Ил. 11. Антуан Трувэн. Герцогиня де Мэн
Fig. 11. Antoine Trouvain. The Duchess of Maine
(Madame la Duchesse du Maine. s. d.)

Bibliothèque du chateau de Versailles: INV.GRAV 2334

шляпой в руках, пришедшего к своей невесте и склонившегося в элегантном поклоне, в то время как она сидит за туалетным столиком, уставленным всевозможными вещами (зеркало, шкатулки, флаконы, гребень и коробочка для мушек). На герцогине Савойской богато отделанное платье, на шее и в волосах — жемчужные украшения, под ногами бархатная подушка. Рядом с герцогиней изображена ее фрейлина герцогиня де Люд с веером в руках. На другой гравюре (ил. 8) уже поженившиеся герцог и герцогиня Бургундские в не менее впечатляющих костюмах изображены в садовой беседке во время легкой трапезы, а герцогиня де Люд подает им на подносе «ликеры».



Ил. 12. *Николя Арну. Дама-парикмахер*
Fig. 12. *Nicolas Arnoult. The Lady Hairdresser (La coiffeuse)*
[Recueil. BMO (3): 41, RES-926(7)]

Эта множественность знаков «модного», не сводимость «модного» только к материальным объектам, которые можно заполучить через акт купли-продажи, не случайно оказывается в центре внимания, именно она делала феномен моды столь перспективным объектом изображения с точки зрения продажи эстампов. Она требовала не только большого количества изображений, но и различных стратегий визуальной репрезентации и, как следствие, разнообразия собственно модных гравюр. Именно стремление к разнообразию продукции и тот факт, что мода как объект изображения не имела четкого определения и даже не увязывалась исключительно с потребляемой продукцией — костюмами и аксессуарами, — способствовали



Ил. 13. Никола Боннар. Жан-Батист Люлли, королевский сюринтендант музыки

Fig. 13. Nicolas Bonnard. Jean Baptiste Lully, Royal Superintendent of Music
(Jean Baptiste Lully Surintendant de la Musique du Roy)

British Museum: 1864,0611.45

тому, что, в отличие от более поздних изображений, модная гравюра этого времени была очень подвижной категорией, легко преодолевавшей жанровые границы. Художники использовали для создания модной гравюры любые типы изображений, ассоциировавшиеся с образом придворной жизни, в первую очередь портреты (как современников, так и известных исторических лиц) и аллегорические изображения (ил. 5, 7, 14 и 16). Модное тело в детально выписанном костюме оказывается не только наделено дополнительным спектром значений, но и вписано в элитарное эстетическое пространство придворной культуры. Эта размытость жанровых границ делала и саму



Ил. 14. Робер Боннар. Мадемуазель де Луб в образе Дианы

Fig. 14. Robert Bonnat. Mademoiselle de Loube as Diana
(Mademoiselle de Loube en Diane)

Bibliothèque du chateau de Versailles: INV.GRAV 2195

модную гравюру частью модного пространства, связанного с образом жизни придворной элиты.

Заимствование приемов изображения позволяло разнообразить модную гравюру и одновременно сделать разнообразие и множественность одними из ключевых характеристик модного статуса. В отсутствие быстро и регулярно сменяющихся друг друга актуальных трендов (в значительной мере обусловленных промышленным производством товаров), которые позднее станут основным фактором, в силу которого от человека, стремящегося следовать моде, требуется постоянное внимание и усилия, граверы конца



Ил. 15. *Николя Боннар. Монсеньер Антуан Арно де Помпонн*

Fig. 15. *Nicolas Bonnard. Monsignor Antoine Arnaud de Pomponne*

(M^{re} Antoine Arnaud de Pomponne)

Bibliothèque nationale de France, Cabinet d'Estampes: N2, Oa. 65 (p. 158)

XVII столетия сделали таким фактором неопределенность и многозначность моды, понимаемой как специфический образ жизни. Коль скоро он определялся через самые разные аспекты, приобщение к моде осуществлялось через потребление не только и даже не столько модных товаров, сколько информации о том, что можно считать модным знаком, поскольку костюм, прическа, аксессуары и даже жесты, слова и манеры поведения были лишь некоторыми из них. Сами по себе они не делали образ жизни модным; напротив, их можно было считать модными в силу того, что они были частью «модного» образа жизни. В значительной мере это было связано с тем, что



Ил. 16. Робер Боннар. Клио, шестая муза
Fig. 16. Robert Bonnat. Clio, the Sixth Muse
(Clio, sixième muse). British Museum: 1886,1122.29

эти отдельные составляющие образа жизни придворной элиты становились все более открытыми для присвоения или потребления благодаря растущему благосостоянию буржуазии и развитию информационной среды, что, в свою очередь, вынуждало элиту постоянно усложнять маркеры элитарности. Благодаря тому что в качестве «модного» мог быть представлен любой элемент образа жизни, ассоциировавшегося с придворной культурой (хотя он и был гораздо менее изменчивым, нежели в современной культуре, особенно на уровне материальных предметов), мода все равно оказывалась постоянно ускользающей от тех, кто не принадлежал к придворным кругам.

Даниэль Рош в своем исследовании прекрасно показывает, как это специфическое понимание моды обыгрывает Мольер в «Мещанине во

дворянстве». Господину де Журдену недостаточно создать себе модный облик, «различные учителя, учитель танцев, учитель музыки, учитель фехтования и философии, невзирая на все их разногласия, учат, что в жизни знатных людей все взаимосвязано, что жест и культура — единое целое» [Roche 1999: 92]. Но и этих знаний оказывается недостаточно, желающий подражать модному образу жизни буржуа постоянно попадает впросак, обнаруживая всё новые и новые составляющие моды, без знания которых и без следования которым все его прежние усилия оказываются напрасными. Модная гравюра конца XVII в. воспроизводит это понимание моды, постоянно нарушая ожидания покупателей и предлагая им новое определение «модного». Это наглядно проявляется не только в стремлении выйти за рамки одного типа изображения, но и в том, как производилась сама продукция. Граверы нередко вносили изменения в уже существующие печатные формы. Такие изменения лишь в редких случаях были связаны со стремлением отразить актуальные тренды в одежде; значительно чаще внесение изменений было связано с желанием изменить смысл передаваемого образа. Паскаль Кюжи в статье, посвященной Роберу Боннару, сравнивает две его гравюры, на которых изображена одна и та же женская фигура. Сначала эстамп продавался под названием «Знатная девица в охотничьем костюме». Затем на заднем фоне был добавлен пейзаж, и такая обновленная гравюра продавалась уже как портрет маркизы де Отфёй [Cugy 2011: 81–83].

Такая легкая смена значений была возможна во многом благодаря тому, что помимо визуальных приемов их конструирования на гравюрах использовались и вербальные. Они всегда имели заголовок и часто сопровождалась четверостишиями или пояснениями. Эта текстовая часть модной гравюры чаще всего содержала ключевую информацию о том, как правильно интерпретировать изображение. Нередко только она позволяла определить, изображено ли какое-то конкретное лицо, видим ли мы перед собой аллегория или просто модную даму (ср. ил. 14 и 16). В первую очередь это касалось названий гравюр, в которых использовались те же стратегии, что и при конструировании визуального образа моды, подчеркивавшие модный статус объекта (упоминались только типы костюмов, изредка название ткани и предметы обстановки), изображенной персоны и вида деятельности: «Знатная дама в дезабилье, отдыхающая на кровати с ангелами» (ил. 6), «Дворянин, играющий на немецкой флейте», «Знатная дама в летнем платье на греческий манер» (ил. 4), «Знатный господин в зимнем костюме для загородных прогулок» и т. п. Как правило, в названиях дублировались значения, создаваемые визуальными средствами. Однако нередко текст создавал дополнительный слой значений, которые по каким-то причинам не передавались через визуальное изображение.

В тех случаях, когда на гравюре создавался образ конкретного человека, это за редким исключением было практически невозможно понять из самого изображения, не имевшего портретного сходства и чаще всего его не предполагавшего. Визуально передавался только статус изображенного лица — и социальный, и «модный», и лишь упоминание имени в подписи, нередко сопровождавшееся более или менее подробным пояснением, позволяло связать изображенное «модное тело» с конкретным человеком.

Эта возможность сочетать различные пласты значений в тексте и изображении играла ту же роль, что и коррекция изображения — она лежала в основе создания новых продуктов. И она делала понятие «модного» еще более пластичным, в том числе позволяя выходить за рамки визуально считываемых знаков «модного» в сферу языка и литературы. Нередко в названиях модной гравюры вместо указания на «знатную даму» или «дворянина», появлялись имена, отсылавшие к пасторальным романам и драгоценной культуре (ил. 5), к языковым практикам, ассоциируемым с общением в «модных» кругах и высмеянных Мольером.

Множественность знаков модного, используемых на гравюрах, и неопределенность конструируемого образа позволяли считывать как модные даже те изображения, которые репрезентировали очевидно не модные тело, костюм или практики, но делали их такими же объектами рассмотрения. К примеру, в упоминавшийся выше сборник «Собрание мод французского двора» оказались включены эстампы с изображениями крестьян и уличных торговцев, по типу оформления ничем не отличающихся от модной гравюры. Одни из них наделяют изображенные фигуры визуальными знаками модного статуса (поза, костюм и т. п.), другие же репрезентируют их демонстративно не модными (ил. 3), и лишь стихотворная подпись отсылает к модным практикам. Тем самым модная гравюра оказывалась не только медийным форматом, позволявшим репрезентировать модный объект, а сама по себе становилась частью модных практик.

Это также свидетельствует о том, что визуальные и языковые приемы репрезентации модного имели разные возможности. Один из пластов значений, конструируемых на гравюрах как часть модного образа жизни, связан с культурой галантности, что совершенно неудивительно. В рамках культуры и особенно литературы галантности была сформулирована сама идея моды как необходимой части *art de plaire* — искусства быть приятным в общении. В то же время именно для галантной культуры свойственна интерпретация моды, далеко превосходящая определенный набор вещей и даже культурных практик. Как писал Ален Виала, они являют собой лишь фасад, за которым прячется самое важное: «Что истинная элегантность заключается не в красивой одежде и удачно подобранных словах. Что галантность — это, конечно, код любезного общения, соответствующий вкусам эпохи, но за ней стоит нечто большее. Что свидетельствует о ее принадлежности к неопределяемому» [Viala 2008: 125]. Это понимание явно унаследовано модной гравюрой от галантной литературы и, в частности, от обзоров в «Галантном Меркурии». Издатель журнала Жан Доннё де Визе даже неоднократно высказывал на страницах своего издания поддержку одному из авторов «модной гравюры» Жану Дьё де Сен-Жану, именуя его «галантным мужчиной, сведущем в моде», который «не упускает ничего, что может знать самый образцовый кавалер» (цит. по: [Thépaud-Cabasset 2010: 99]).

Галантность была представлена на гравюрах как характерная черта модного образа жизни аристократической элиты, а мода — как инструмент соблазна. Как и в случае с модными портретами, связь между модой и галантностью конструировалась преимущественно благодаря сочетанию визуальных и языковых приемов. Почти все модные гравюры, в подписях к

которым появляется не только название, но и четверостишие, репрезентируют галантность как ключевую характеристику модного образа жизни и скрытую силу, которая движет модой.

Помещение моды в контекст особого стиля общения в отношениях между полами позволяло продемонстрировать, что хоть мода и свойственна в равной степени и мужчинам, и женщинам (количество мужских образов в модных гравюрах лишь немного уступает числу женских), ее движущей силой все-таки оказываются женщины. Визуально мужчины представлены более пассивными: их фигуры на большинстве гравюр статичны, и если мужчины чем-то заняты, то это не имеет целью привлечь внимание женщин (ил. 1, 3, 13, 15), которое представляется естественным следствием модной внешности или деятельности мужчины. Модный облик мужчины в подавляющем большинстве гравюр представлен не как инструмент социального успеха, а как его отражение. В образах женщин, наоборот, постоянно подчеркивается активная позиция (не случайно сцена туалета имела отношение только к женщинам, в отличие, например, от более поздних изображений одевающихся денди). Они не просто имеют стильное платье или прическу, они нуждаются во всех своих навыках для привлечения мужских взглядов. Подпись к гравюре «Знатная девица, обучающаяся танцам» (ил. 9) говорит о том, что и внешний вид, и обучение музыке имеют лишь одну цель — обзавестись возлюбленным.

Галантность как понятие сама по себе отражала сложный спектр значений. А. Виала, в частности отмечал, что существовало две ее ипостаси — «истинная», или «прекрасная», возвышенная модель, образцом для которой служило поведение героев романа мадемуазель де Скюдери «Клелия», и «непристойная», сводящая ухаживание к соблазнению, а любовь к физическому акту [Viala 2008: 203–204]. Первая из них на модных гравюрах визуально считывается только достаточно сведущим потребителем, способным оценить особые позы и жесты, а также появляющиеся на некоторых гравюрах аллегории чувственности (ил. 5, 7). В других случаях именно подпись указывает на связь между модой и галантностью, нередко создавая и привычное стороннему наблюдателю ироничное отношение как к галантности, так и к моде. Взаимодействие между этими значениями может быть достаточно сложным благодаря трехуровневой системе, состоящей из изображения, заголовка и четверостишия. Примером этого может служить гравюра Николая Арну «Дама-парикмахер» (ил. 12). Кажется, что она воспроизводит сцену женского туалета, представленного как часть образа жизни благородной дамы. Эта нейтральность подчеркивается названием, которое, в свою очередь, создает связь с другими гравюрами, представлявшими профессии людей, создающими модный внешний вид («Французский дамский обувщик», «Прекрасная цирюльница» и др.). Но галантный смысл строится только в поэтической подписи: «галантная» прическа призвана омолодить даму и тем самым ввести в заблуждение ее кавалеров. И только оценивая образ в контексте этого четверостишия, мы можем распознать кошачий хвост в сгибах платья на полу — намек на «кота в мешке» (*chat en poche*), с которым сравнивается дама, стремящаяся изменить свою внешность.

Репрезентация непристойной галантности также осуществляется намеками, но гораздо более прозрачными. Основным средством ее визуальной

репрезентации обычно служили обнаженная женская грудь и ноги (ил. 6, 17), в особенности если они являются объектом мужского взгляда. В стремлении продать как можно больше разнообразной продукции, ориентированной на разных потребителей, гравировщики создавали изображения различной степени приличия. Показательным примером является аллегория осязания Робера Боннара, существующая в трех вариантах: с целомудренным нарядом и подписью, говорящей о непостоянстве любви (ил. 7); с обнаженной женской грудью (ил. 17) и гораздо более откровенным комментарием, описывающим «мародерствующего» Амура; а также с еще более откровенной картинкой, включающей фигуру мужчины, собирающегося удалиться¹¹.



Ил. 17. Робер Боннар. Осязание
Fig. 17. Robert Bonnat. The Touch (Le Toucher)
British Museum: 1922,0410.171

¹¹ Но при этом создатель возвращает более нейтральную подпись о быстротечности любви.

Если визуально такая идея галантности конструируется при помощи частично обнаженного женского тела, то текстуальные намеки связаны с телом мужчины. Именно они делают преимущественно визуально нейтральные, даже не всегда модные статичные мужские фигуры активными участниками отношений, указывая на мужскую роль в половом акте (ил. 1, 3). Образ, созданный в тексте, кажется более непристойным, вплоть до завуалированных упоминаний мужского полового органа: притупившийся с возрастом топор, которым когда-то рубили лес для Купидона (ил. 3), кегля, которую галантный кавалер готов извлечь в любую минуту (ил. 10), или попросту то, что скрывается в чреслах (ил. 1). Но если мы посмотрим, какие гравюры покупатели собирали и нередко перешлетали вместе как иллюстрации моды, то обнаружим, что в такие собрания крайне редко попадали откровенные изображения. И, напротив, найдем в них немалое количество гравюр, на которых непристойное галантное значение создавалось в тексте, а изображение оставалось нейтральным. Мы не можем однозначно утверждать, что женская нагота и другие визуальные образы, в которых считывались намеки на любовные отношения, казались слишком разоблачительными, однако, очевидно, они не воспринимались в контексте моды. Не случайно женская нагота, столь популярная во французской живописи XVI и начала XVII в., почти не присутствует на полотнах рубежа XVII–XVIII вв.

Потребность в дополнительных словах в этом галантном корпусе модной гравюры, в особенности в поэтической форме, не случайна. Казалось бы, поскольку при отображении культуры галантности основное внимание уделяется визуальной составляющей — внешнему виду, с одной стороны, и взгляду — с другой, то визуальный образ должен быть основным способом построения галантного смысла в модной гравюре. Тем не менее поэтические подписи сами по себе вводят нас в риторическое пространство галантной культуры, с которым она в основном ассоциируется, — пространство текстов, в которых представлены галантные отношения (то, что принято называть галантной литературой), и в пространство слов, в которых, согласно этой самой литературе, они реализуются. Даже изображения не модных тела и костюма, как в случае с «Дровосеком» Николя Бонара (ил. 3), могут оказаться в корпусе модных гравюр, поскольку модным оказывается сопровождающий картинку фривольный стих.

Кроме того, галантная литература, как отмечают многие исследователи, представляла собой литературную игру, основанную на искусстве подсказок, метафор, аллегорий, цитат и т. п. И потому галантная двусмысленность модных гравюр, намеренно создаваемая сочетанием зрительных и словесных образов, воспроизводила модный стиль общения — не только в публичной печатной продукции, особенно в литературе, (взаимодействие автора с читателем), но и в повседневной коммуникации. Тем самым эти гравюры определили специфическую характеристику концепции моды: что-то может считаться модным только в том случае, если оно представлено в рамках модных дискурса и манер речи.

Все это делает модную гравюру рубежа XVII–XVIII вв. крайне интересным источником по изучению феномена моды того периода, когда актуальность еще не стала его определяющей характеристикой. В отличие от более поздних

модных журналов, в которых на первый план выходит принцип новизны и с каждым новым выпуском то, что ранее было представлено как модное, переставало быть таковым, в модной гравюре каждый новый эстамп дополнял уже существующую картинку, делая ее все более сложной и все менее понятной. Для стороннего наблюдателя (и в первую очередь для покупателя подобных гравюр) модный статус оказывался открыт для подражания и в то же время принципиально недостижим не только из-за ассоциации модного образа жизни с закрытым придворным сообществом, но и в силу того, что отдельная гравюра и даже собрание эстампов не давали его полной картины, без понимания которой, как показывает сатира Мольера, человек, копирующий лишь отдельные его элементы, только выставлял себя на посмешище.

Источники

- Dictionnaire 1694 — Dictionnaire de l'Académie Française, dédié au Roy. Paris: Chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard et chez Jean Baptiste Cingnard, 1694.
- Pepys 2000 — The diary of Samuel Pepys. Vol. 1–11. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 2000.
- Recueil. LACMA — Recueil des modes de la cour de France. [France]: [1670 — circa 1693, bound 1703–1704] (Los Angeles County Museum of Arts, M.2002.57.1–190).
- Recueil. BMO — Recueil de modes. [Paris]: [s. n.], [ca 1750]. Vol. 2–5, 7–8. (Bibliothèque-musée de l'Opéra, RES-926 (6–11)).
- Richelet 1690 — *Richelet P.* Dictionnaire françois: contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise. Paris: Chez Jean Jaques Dentand, 1690.

Литература

- Стогова 2016 — *Стогова А. В.* Дама и ее костюм в модной гравюре времен Людовика XIV // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. Вып. 24. 2016. С. 127–189.
- Холландер 2015 — *Холландер Э.* Взгляд сквозь одежду / Пер. с англ. М.: Нов. лит. обозрение, 2015.
- Cohen 1999 — *Cohen S.* Masquerade as mode in the French fashion print // The clothes that wear us: Essays on dressing and transgressing in eighteenth-century culture / Ed. by J. Munns, P. Richards. Newark: Univ. of Delaware Press, 1999. P. 174–207
- Cugy 2011 — *Cugy P.* Robert Bonnat: Dessins préparatoires à des gravures de mode du Grand Siècle // Revue de la BnF. 2011/2. N° 38. P. 74–84.
- Cugy, Mathis 2012 — *Cugy P., Mathis R.* Le janséniste et la mode. Un portrait “inconnu” de l'abbé Arnault // Ad Vivum. L'estampe et le dessin ancien à la BnF. 2012. Décembre. URL: <https://estampe.hypotheses.org/tag/gravure-de-mode>.
- Gaudriault 1983 — *Gaudriault R.* La gravure de mode féminine en France. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 1983.
- Gaudriault 1988 — *Gaudriault R.* Répertoire de la gravure de mode française des origines à 1815. Paris: Promodis, 1988.
- Nevinson 1967 — *Nevinson J. L.* Origin and early history of the fashion plate // United States National Museum Bulletin 250. Contributions from The Museum of History and Technology. Paper 60. Washington: Smithsonian Press, 1967. P. 65–92.
- Norberg, Rosenbaum 2014 — *Norberg K., Rosenbaum S.* Introduction // Fashion prints in the age of Louis XIV: Interpreting the art of elegance / Ed. by K. Norberg, S. Rosenbaum. Lubbock: Texas Tech Univ. Press, 2014. P. xv–xxxii.

- Roche 1999 — *Roche D.* The culture of clothing: Dress and fashion in the Ancien Régime. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1999.
- Tétart-Vittu 2014 — *Tétart-Vittu F.* The fashion print: An ambiguous object // Fashion prints in the age of Louis XIV: Interpreting the art of elegance / Ed. by K. Norberg, S. Rosenbaum. Lubbock: Texas Tech Univ. Press, 2014. P. 3–14.
- Thépaut-Cabasset 2010 — *Thépaut-Cabasset C.* L'esprit des modes au Grand Siècle. Paris: CTHS, 2010.
- Viala 2008 — *Viala A.* La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution. Paris: PUF, 2008.

References

- Cohen, S. (1999). Masquerade as mode in the French fashion print. In J. Munns, P. Richards (Eds.). *The clothes that wear us: Essays on dressing and transgressing in eighteenth-century culture*, 174–207. Newark: Univ. of Delaware Press.
- Cugy P. (2011) Robert Bonnart: Dessins préparatoires à des gravures de mode du Grand Siècle. *Revue de la BNF*, 38(2), 74–84. (In French).
- Cugy, P., Mathis, R. (2012, December). *Le janséniste et la mode. Un portrait "inconnu" de l'abbé Arnault*. HAL archives-ouvertes.fr. <https://estampe.hypotheses.org/tag/gravure-de-mode>. (In French).
- Gaudriault, R. (1983). *La gravure de mode féminine en France*. Paris: Les Éditions de l'Amateur. (In French).
- Gaudriault, R. (1988). *Répertoire de la gravure de mode française des origines à 1815*. Paris: Promodis. (In French).
- Khollander [= Hollander], E. (2015). *Vzgliad skvoz' odezhd* [Trans. from Hollander, A. (1993). *Seeing through clothes*. Berkeley: Univ. of California Press]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Nevinson, J. L. (1967). Origin and early history of the fashion plate. In *United States National Museum Bulletin 250. Contributions from The Museum of History and Technology. Paper 60*, 65–92. Washington: Smithsonian Press.
- Norberg, K., Rosenbaum, S. (2014). Introduction. In K. Norberg, S. Rosenbaum (Eds.). *Fashion prints in the age of Louis XIV: Interpreting the art of elegance*, xv–xxxii. Lubbock: Texas Tech Univ. Press.
- Roche, D. (1999). *The culture of clothing: Dress and fashion in the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Stogova, A. V. (2016). Dama i ee kostium v modnoi graviure vremeni Liudovika XIV [A lady and her costume in fashionable engravings from the time of Louis XIV]. *Adam i Eva. Al'manakh gendernoi istorii* [Adam and Eve. Gender History Review], 24, 127–189. (In Russian).
- Tétart-Vittu, F. (2014). The fashion print: An ambiguous object. In K. Norberg, S. Rosenbaum (Eds.). *Fashion prints in the age of Louis XIV: Interpreting the art of elegance*, 3–14. Lubbock: Texas Tech Univ. Press.
- Thépaut-Cabasset, C. (2010). *L'esprit des modes au Grand Siècle*. Paris: CTHS. (In French).
- Viala, A. (2008). *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*. Paris: PUF. (In French).

* * *

Информация об авторе

Анна Вячеславовна Стогова

*кандидат исторических наук
старший научный сотрудник, отделение
историко-теоретических исследований,
Институт всеобщей истории РАН
Россия, 119774, Москва, Ленинский пр-т,
д. 32а*

Тел.: +7 (495) 938-12-02

*доцент, кафедра истории и теории
культуры, факультет культурологии,
Российский государственный
гуманитарный университет
Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская
пл., д. 6*

Тел.: +7 (495) 250-68-27

✉ anna100gova@yandex.ru

Information about the author

Anna V. Stogova

*Cand. Sci. (History)
Senior Researcher,
Department of Studies in Theory of History,
Institute of World History,
Russian Academy of Sciences
Russia, 119774, Moscow, Leninsky Prospekt,
32a*

Tel.: +7 (495) 938-12-02

*Assistant Professor,
Chair on History and Theory of Culture,
Faculty of Cultural Studies,
Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miusskaya
Sq., 6*

Tel.: +7 (495) 250-68-27

✉ anna100gova@yandex.ru

Е. Г. Лапина-Кратасюк^{ab}
ORCID: 0000-0002-9396-0937
✉ kratio@mail.ru

^a *Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Россия, Москва)*

^b *Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)*

ОСЕНЬ ТРАНСМЕДИА

Рецензия на: The Routledge companion to transmedia studies /
Ed. by M. Freeman, R. R. Gambarato. — New York: Routledge,
2019. — 491 p.

Для цитирования: Лапина-Кратасюк Е. Г. Осень трансмедиа // Шаги/Steps.
Т. 6. № 4. 2020. С. 306–314. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-306-314.

*Рецензия поступила в редакцию 22 июня 2020 г.
Принято к печати 1 июля 2020 г.*

Е. G. Lapina-Kratasyuk^{ab}
ORCID: 0000-0002-9396-0937
✉ kratio@mail.ru

^a *National Research University Higher School of Economics
(Russia, Moscow)*

^b *The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
(Russia, Moscow)*

THE AUTUMN OF TRANSMEDIA

A review of: Freeman, M., Gambarato, R. R. (Eds.) (2019).
The Routledge companion to transmedia studies. New York: Rout-
ledge. 491 p.

To cite this review: Lapina-Kratasyuk, E. G. (2020). The autumn of transmedia.
Shagi / Steps, 6(4), 306–314. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-306-314. (In Russian).

*Received June 22, 2020
Accepted July 1, 2020*

Генри Дженкинс, который открыл моду на трансмедиа в своей знаменитой книге [Jenkins 2006] (переведенной, наконец, и на русский язык [Дженкинс 2019]) и все эти годы отстаивал экономические, политические и социальные преимущества мультиплатформенного сторителлинга, в 2019 г., представляя свой курс «Transmedia Entertainment», заявляет: «Совершенно непонятно, как долго еще термин “трансмедиа” будет функционировать в своем настоящем виде» [Jenkins 2019]. Цитируя одного из приглашенных лекторов своего курса, сказавшего: «Нет индустрии трансмедиа, есть только индустрия развлечений», — Дженкинс продолжает: «Трансмедиа везде и нигде, посмотрите, например, на Disney+ или на D23 (крупнейшую конференцию фанатов компании “Дисней”. — Е. Л.-К.)» [Ibid.].

В связи с этим российская медиаиндустрия и академическая культура опять оказываются в положении «догоняющей модернизации». Можно предположить, что появление русскоязычного перевода книги Дженкинса сделает термины *трансмедиа* и *трансмедийный сторителлинг* (transmedia storytelling) общеупотребительными и в русскоязычной академической среде, но не стоит забывать, что эти термины не новы: они уже почти 30 лет широко используются в англоязычной медиакультуре и медиаисследованиях. Ситуация усугубляется еще и тем, что когда мы наконец готовы перестать называть любые мультиплатформенные проекты «мультимедийными», ведущие исследователи трансмедиа уже начинают признавать, что и понятие *transmedia storytelling*, которое казалось таким инновационным еще десять лет назад, сегодня, по-видимому, перестает выполнять свои функции. Определить объект изучения в исследованиях медиа всегда было непросто, но сейчас, когда сам исследователь постоянно находится в ситуации трансплатформенных переходов, это становится настоящим методологическим вызовом.

В то же время еще остается пространство, где понятие *трансмедиа* сохраняет свою значимость. Это пространство университетского образования и, следовательно, учебные программы, академические исследования и пособия для вузов. «Академические институты, — отмечает Г. Дженкинс, — охотно приняли это понятие, несмотря на то что оно все более и более выходит из употребления в индустрии развлечений» [Ibid.]. Возможно, курсы по трансмедиа востребованы не столько потому, что речь в них идет о наиболее современных явлениях в медиа, а скорее потому, что в их рамках удастся органично соединить теорию и практику. В авторском предисловии к рецензируемому изданию Дженкинс пишет: «...наше понимание трансмедийного сторителлинга возникло на пересечении теории и практики, в творческом обмене мнениями между представителями академии и создателями медиа <...>. На наших занятиях мы часто просим студентов скомбинировать теоретические размышления и создание контента» (р. xxviii). В этом отношении российские вузы, как и вузы других стран, еще только открывают возможности трансмедиа-тьюториалов, которые способны внести значительный вклад в расширение и актуализацию программ различных медиаспециальностей — журналистики, продюсирования, сценарного мастерства и режиссуры.

Прежде чем вернуться к разговору о проблемах исследования и преподавания трансмедиа и показать, как книга «Навигатор “Рутледжа” по исследованиям трансмедиа» («The Routledge companion to transmedia studies»)

может помочь в решении этих проблем, приведем одно из самых коротких определений, которое дала редактор рецензируемой книги Ренира Рампаццо Гамбарато: «...трансмедиальность — это, во-первых, несколько медиаплатформ, во-вторых, расширение контента и, в-третьих, вовлечение аудитории» (р. 3).

Определение Гамбарато точно описывает суть трансмедиа, тем не менее, как уже упоминалось выше, к 2020 г. круг феноменов медиа, которые в той или иной степени обладают всеми тремя указанными характеристиками, оказался достаточно широким. Таким образом, первая проблема исследований трансмедиа (*transmedia studies*) — это трудность с определением дисциплинарных границ этого направления, а следовательно, и содержания ключевого понятия. Если практически во всех случаях употребления слова *трансмедиа* его можно заменить на словосочетание *современные медиа* или *цифровые медиа*, то научное содержание этого понятия оказывается под вопросом. Например, Карлос Сколари — исследователь, посвятивший трансмедиа более 15 лет своей академической карьеры, автор и соавтор таких книг, как «Кроссмедийные инновации» (2012), «Трансмедийные нарративы» (2013) и «Археология трансмедиа» (2014), — говорит, что к 2017 г. мы оказались частью медиаландшафта, в котором практически любой контент может рассматриваться как трансмедийный, так как трансмедиа уже «интегрированы в ДНК медиакommunikаций» [Scolari 2017].

Вторая проблема связана с тем, что как в академической, так и в продюсерской среде размыты критерии, по которым оценивается качество трансмедийных проектов. Эрика Негри, исследовательница трансмедиа, продюсер трансмедийных проектов в компаниях «Дисней» и SKY Italia и одна из авторов рецензируемой книги, говорит о трансмедиа как о ситуации нарративного хаоса, попытке найти компромисс между традиционными повествовательными формами и цифровыми технологиями. В ситуации нарративного хаоса перестают работать привычные сценарные схемы, и *transmedia storytelling* можно рассматривать, с одной стороны, как инновационный подход к драматургии, изобретение новых приемов повествования, таких как «кроличьи норы» (*rabbit holes*), «бродячие подсказки» (*migratory cues*), «отрицательная способность» (*negative capability*) и т. д., с другой — как теоретическое прикрытие плохой драматургии и сценарного непрофессионализма.

Наконец, третья проблема связана с противоречиями в оценке политического потенциала трансмедиа. Риторика трансмедийных исследований никогда не была политически нейтральной, с трансмедиа связаны надежды на «прямую» цифровую демократию, на создание медиaprостранства, в котором будут слышны и услышаны все политические и социальные голоса. Партисипаторная культура как неотъемлемая часть трансмедийных проектов должна обеспечить всестороннее участие аудитории не только в создании и дистрибуции контента, но и в его постоянном мониторинге и усовершенствовании. Редакторы рецензируемой книги в предисловии также подчеркивают эту проблему, говоря, что одним из важных концептуальных прорывов для будущих исследователей должно стать понимание того, что часто провозглашаемая демократизация контента сосуществует с врожденными коммерческими мотивами производства трансмедиа, с тем, что некоторые исследователи прямо называют способом заставить нас потреблять как можно больше медиапродуктов.

«Навигатор “Рутледжа” по исследованиям трансмедиа» — это монументальный коллективный труд, в котором освещены все основные аспекты, жанры и форматы трансмедийных проектов, существующих в современной медиаиндустрии. До появления этой книги часто возникали вопросы о том, как проявляет себя трансмедийный сторителлинг за пределами крупнобюджетных франшиз (таких как «Звездные войны», «Мстители» или «Игра престолов»), теперь же методологический инструментарий исследователя значительно обогатился примерами анализа трансмедиа в спорте, журналистике, социальных проектах, музыке, брендинге, в формировании образа «звезды» и т. д.

Кроме того — и это важное отличие рецензируемой коллективной монографии от вышедших ранее книг о трансмедиа — в ней уделяется равное внимание коммерческим и некоммерческим трансмедийным проектам. Таким образом, сделан значительный шаг в направлении решения упомянутой выше третьей проблемы *transmedia studies*, а именно проблемы противоречия между демократическими ценностями идеологов трансмедиа и практически безграничными возможностями монетизации социальных связей пользователей, предоставляемыми механикой мультиплатформенного проекта.

Наряду с этим книга фиксирует ситуацию с осмыслением явлений трансмедиа, которая существует сегодня в университетах, а не в продюсерских документах, и поэтому есть опасение, что монография является слепком недавнего прошлого медиаиндустрии, а не дверью в ее будущее.

В то же время «Навигатор “Рутледжа” по исследованиям трансмедиа» схватывает употребление понятия *трансмедиа* в его трансформации, в поиске и попытке вместить конкурирующие значения, и в этом книга становится важной и интересной не только для исследователей, но и для практиков медиаиндустрии. Несмотря на то что значение понятия *трансмедиа* размывается, явления, которые за ним стоят, ни в коем случае не перестали быть актуальными. Говоря о трансмедиа, авторы продолжают разговор о ключевых тенденциях, характерных для современной медиадраматургии, развитии технологий и практик коммуникации с аудиторией. А еще именно из-за широты подхода к пониманию трансмедиа эта книга может быть универсальным учебником по теории и практике современных медиа в целом.

В авторском предисловии к коллективной монографии Генри Дженкинс отмечает в качестве одного из достоинств книги то, что составителям удалось собрать вместе топовых исследователей трансмедиа со всего мира и поэтому перейти от абстрактных теоретических схем к анализу многочисленных кейсов трансмедиа, различия между которыми определяются как культурными контекстами, в которых они возникают, так и целями создателей этих проектов. Дженкинс пишет: «Я приветствую переход от обсуждения интерактивности к более нюансированному рассмотрению партисипаторных практик, более глубокое включение в исследовательскую парадигму исследований фанатских сообществ (*fandom studies*). <...> И я рад видеть глубокие дискуссии, посвященные трансмедийным проектам, которые не относятся к сфере развлечений» (р. xxix). Последнее замечание особенно важно в контексте специфики той роли, которую трансмедийный сторителлинг начинает играть в российской медиасфере. В то время как интерес российских продюсеров к крупнобюджетным

трансмедийным проектам (например, таким, в центре которых франшиза полнометражных фильмов или телевизионный сериал) после 2016 г. заметно упал, использование трансмедиа как основы кампании по продвижению продукта и/или брендинга становится все более популярным не только в медиаиндустрии, но и в любом другом бизнесе, а также в кампаниях госкорпораций. Однако более важной мне кажется другая сфера применения инструментов трансмедиа в России: их стали активно включать в свои коммуникационные стратегии культурные и образовательные институции (университеты, школы, музеи, галереи, концертные залы, парки), благотворительные организации, фонды, продюсеры социальных проектов и оппозиционные политики. С каждым годом среди студенческих выпускных квалификационных работ по специальностям «журналистика» и «медиакоммуникации» становится все больше исследований, посвященных использованию приемов трансмедиа в социальных и культурных проектах. Еще недавно в таких исследованиях приходилось в основном применять методологии, разработанные для анализа проектов индустрии развлечений, поэтому следует особо отметить четвертую часть книги, «Культуры трансмедиальности», отдельные разделы которой посвящены политике, образованию, социальным проектам, субкультурам, психологии и даже религии.

За открывающим книгу кратким авторским предисловием Г. Дженкинса следует концептуальное введение, написанное составителями и редакторами — Мэтью Фрименом, содиректором Центра изучения медиа в Университете Бат Спа (Великобритания), автором трех книг, посвященных трансмедиа, и Ренирой Рампаццо Гамбарато, профессором Йёнчёпингского университета (Швеция), редактором и автором книги о трансмедийной журналистике, автором многочисленных статей о различных аспектах мультиплатформенного сторителлинга. Введение называется «Исследования трансмедиа: куда теперь?», и это, возможно, самая интересная и важная часть книги, построенная по законам саспенса: авторы подогревают интерес читателя, поставив в первом абзаце вопрос о том, что такое трансмедиа, и намекнув, что у них есть на него ответ.

Любопытно, что Генри Дженкинс в своем предисловии ловко обходит этот вопрос, ограничившись замечанием, что трансмедиа — широкий подход к соединению различных платформ, а не определение специфической модели конвергенции. Кроме того, Дженкинс замечает, что когда студенты спрашивают его: «Трансмедиа это или нет?» (вопрос, хорошо знакомый любому преподавателю, рискнувшему взять курс по теории или практикам трансмедиа), он обычно отвечает вопросом на вопрос: «Почему может быть полезно рассматривать это как трансмедиа?»

Итак, составители книги и авторы ее сложной концепции прямо и смело ставят два главных вопроса, которые волнуют сегодня почти всех исследователей трансмедиа: «Что такое трансмедиа?» и «Куда нам двигаться дальше?» Эти вопросы предполагают и третий: «Где мы находимся сейчас?» Именно поэтому М. Фримен и Р. Р. Гамбарато предлагают забыть часто цитируемые старомодные определения и, совершив своего рода «феноменологическую редукцию», поставить вопрос о природе трансмедиа как будто он поставлен впервые.

Введение так густо насыщено полезной информацией, что его сложно цитировать. В нем приводятся точные и емкие заключения относительно каждого этапа дискуссии о мультиплатформенном сторителлинге. В определенном смысле, если вся книга — это краткая «история и теория новейших медиа», то введение к ней представляет собой краткий очерк всей истории трансмедиа, и является одним из лучших источников для первого знакомства с актуальным состоянием *transmedia studies*. В то же время краткого ответа на вопрос, что такое трансмедиа, который мог бы стать новым определением трансмедийного сторителлинга, введение Фримена и Гамбарато не дает. Можно предположить, что ответом, который нельзя назвать кратким, но в точности которого сложно усомниться, является и вся книга в целом, и ее оригинальная структура.

Форма — и есть содержание, поэтому для составителей коллективной монографии о постоянных миграциях аудитории между медиаплатформами важно было придумать, как, используя один из самых «старых» медиумов — книгу, заложить в нее инновационную трансмедийную структуру.

В структуре книги много внутренних взаимосвязей, которые предполагают, кроме очевидного линейного чтения с начала до конца, множество индивидуальных «пользовательских путешествий» по содержанию. Книга состоит из пяти больших частей: «Индустрии трансмедиальности», «Искусство трансмедиальности», «Практики трансмедиальности», «Культуры трансмедиальности» и «Методологии трансмедиальности». Каждый из составляющих их разделов испещрен «кроличьими норами», в которые заинтересованный читатель не может не нырнуть. Читатель, которому важно узнать, как мультиплатформенный сторителлинг изменил киноиндустрию, прочтет по одному разделу из каждой части и «соберет», таким образом, собственную книгу о том, как создавать, продвигать, расширять и анализировать современный полуживотный кинематограф, перетекающий в сериалы, комиксы, книги и соцсети. Другим, но построенным по тому же принципу, будет порядок чтения у исследователя телевидения, музыкального продюсера, аналитика спортивных мероприятий, сотрудника благотворительного фонда, директора музея и т. д.

В то же время, поскольку рецензируемая книга не предполагает, на мой взгляд, последовательного поступательного чтения (она представляет собой скорее «архив», чем «роман»), ее оформление выглядит слишком традиционно. В ней можно было бы обозначить несколько вариантов навигации, например, с помощью отметок с ключевыми словами на полях, как это нередко делается в изданиях, посвященных феноменам цифровой культуры. Эxpлицитовав «логику паззла», редакторы сделали бы богатство предполагаемых вариантов чтения более очевидным.

Как уже упоминалось выше, одним из главных достоинств книги является то, что в ней представлены кейсы, связанные с явлениями, которые часто трансмедиаются, но по не вполне понятным причинам редко привлекают внимание исследователей. Так, наряду с жанрами кинематографа, с теленовеллами, комиксами, о которых написано уже много работ по трансмедиа, в отдельных разделах книги рассматривается трансмедиализация спорта, музыки, фотографии, а также феномена селебрити и парков развлечений.

В «Навигаторе “Рутледжа” по исследованиям трансмедиа» начат чрезвычайно интересный и плодотворный разговор о методологическом взаимодействии между исследованиями трансмедиа и игр (game studies). Несмотря на то что у игр и трансмедийных проектов много общего (включая аудиторию), исследования этих двух культурных феноменов существуют более или менее обособленно. Transmedia studies часто рассматривают игры лишь в качестве одной из платформ трансмедийного проекта, не принимая во внимание сложные нарративные конструкции видеоигр и результаты исследований опыта игроков. В то же время рассмотрение игры как самостоятельного проекта, вне связи с мультиплатформенной «вселенной» также закрывает от представителей game studies важные исследовательские перспективы. Представители transmedia studies и game studies часто говорят об одних и тех же явлениях, но называют их по-разному, и конвергенция методологий в данном случае способствовала бы взаимному интеллектуальному (а возможно, и материальному) обогащению, тем более что игры и трансмедиа сегодня — две зоны максимально быстрого роста рынка медиа. К сожалению, трансмедийным играм посвящена лишь одна глава коллективной монографии (Хелен В. Кеннеди. «Трансмедийные игры: эстетика и политика «выгодного» прохождения»), таким образом, можно порадоваться тому, что проблема поставлена, и посоветовать, что она не раскрыта в полной мере.

Еще одним важным достоинством книги является то, что многие ее авторы развивают и поднимают на новый уровень идею Г. Дженкинса о конвергенции старых и новых медиа. Так, стоит выделить главу Кристи Дены «Трансмедийная экранизация: пересматривая правило “никаких адаптаций”». Для читателей более ранних работ по трансмедиа первая часть этого названия будет звучать как оксюморон. Многие исследователи говорили о бессмысленности адаптации (экранизации) в трансмедийном мире; зачем повторять историю, если можно ее видоизменить, расширить, рассказать от лица второстепенного персонажа? К. Дена же говорит о другом важном свойстве трансмедиа — это не только способ дробления истории на части, но и возможность привлечь внимание к оригинальному произведению, рассмотреть его со всех сторон. В рецензируемой книге также много говорится о том, какое значение имеют трансмедийные приемы для сферы искусства, и в этом контексте важно, что трансмедийный сторителлинг показывает не только эстетические связи, неожиданные и непредсказуемые, но и глубину и значения каждого отдельного произведения, например, фотографии.

Много внимания в книге уделяется индустриальным аспектам трансмедиазации; отдельные главы посвящены тому, как оптимизировать брендинг, маркетинг, дистрибуцию и создавать франшизы, руководствуясь принципами трансмедиа.

Самая содержательная часть книги, на мой взгляд, — пятая, последняя, посвященная методологии анализа и конструирования трансмедийных миров, содержащая десять глав, в которых дан практически исчерпывающий обзор актуальных подходов по изучению трансмедийного сторителлинга. Эта часть в равной мере будет полезна как академическим исследователям, так и сценаристам, продюсерам и режиссерам трансмедийных проектов.

В завершение моего краткого обзора хотелось бы выделить еще две тенденции, которые объединяют многие жанры трансмедийных проектов. Во-первых, такой проект может и должен включать большое разнообразие пересечений между онлайн- и офлайн-платформами, т. е. трансмедиальность предполагает отсутствие границ между медийным и физическим измерениями мира пользователя. Во-вторых, самыми важными для трансмедиа-продюсеров являются не технологии или сторителлинг, а чувство погружения, сопричастности и эмоциональный ответ аудитории — и это верно как для развлекательных, коммерческих и политических проектов, так и для социальных, образовательных, активистских и художественных инициатив. Один из авторов книги, ведущий трансмедиа-продюсер Роберт Праттен считает это главным свойством трансмедийного сторителлинга и именно на нем строит свое авторское определение: «Трансмедийный сторителлинг — это вовлечение аудитории в эмоциональное путешествие» [Pratten 2015: 2].

В многословных объяснениях определения трансмедиальности могут показаться серией концептуальных противоречий. Единство и смысл всему этому мультиплатформенному хаосу придает человек, упорядочивающий его сообразно себе и своим индивидуальным интересам и потребностям. Именно опыт взаимодействия людей и контента позволяет авторам книги утверждать, что трансмедиа — это не просто избыточное нагромождение платформ и не побочный «грязный» цифровой продукт фрагментированного медиаландшафта, а новая парадигма продюсирования, новая идеология и новая культура — культура (со)участия.

Литература

- Дженкинс 2019 — *Дженкинс Г.* Конвергентная культура: Столкновение старых и новых медиа / Пер. с англ. А. В. Гасилин. М.: Рипол-Классик, 2019.
- Jenkins 2006 — *Jenkins H.* *Convergence culture: Where old and new media collide.* New York: New York Univ. Press, 2006.
- Jenkins 2019 — *Jenkins H.* Back to school special: Transmedia entertainment // Henryjenkins.org. 2019. Sept. 5. URL: <http://henryjenkins.org/blog/2019/8/28/back-to-school-special-transmedia-entertainment-hcp8s>.
- Pratten 2015 — *Pratten R.* Getting started in transmedia storytelling: A practical guide for beginners. 2nd ed. [N. p.]: [CreateSpace Independent Publishing Platform], 2015. URL: <https://talkingobjects.files.wordpress.com/2011/08/book-2-robert-pratten.pdf>.
- Scolari 2017 — *Scolari C. A.* Transmedia is dead: Long live transmedia: Paper presented at the Transmedia Earth Conference: Global Convergence Cultures, EAFIT University, 2017, October 11–13.

References

- Dzhenkins, G. (2019). *Konvergentnaya kul'tura: Stolknovenie starykh i novykh media* [Trans. from Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide.* New York: New York Univ. Press]. Moscow: Ripol-Klassik. (In Russian).
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide.* New York: New York Univ. Press.

- Jenkins, H. (2019, Sept. 5). Back to school special: Transmedia entertainment. *Henryjenkins.org*. <http://henryjenkins.org/blog/2019/8/28/back-to-school-special-transmedia-entertainment-ncp8s>.
- Pratten, R. (2015). *Getting started in transmedia storytelling: A practical guide for beginners* (2nd ed.). [N. p.]: [CreateSpace Independent Publishing Platform]. <https://talkingobjects.files.wordpress.com/2011/08/book-2-robert-pratten.pdf>.
- Scolari, C. A. (2017). *Transmedia is dead: Long live transmedia*. Paper presented at the Transmedia Earth Conference: Global Convergence Cultures, EAFIT University, 2017. October 11–13.

* * *

Информация об авторе

Екатерина Георгиевна Лапина-Кратасюк

кандидат культурологии
доцент, факультет коммуникаций,
медиа и дизайна, Национальный
исследовательский университет «Высшая
школа экономики»
Россия, 101000, Москва, ул. Мясницкая,
д. 20
Тел.: +7 (495) 772-95-90
старший научный сотрудник,
Лаборатория историко-культурных
исследований, Школа актуальных
гуманитарных исследований, Российская
академия народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского,
д. 82
Тел.: +7 (499) 956-96-47
✉ kratio@mail.ru

Information about the author

Ekaterina G. Lapina-Kratasyuk

Cand. Sci. (Cultural Studies)
Associate Professor, Communications,
Media and Design Faculty,
National Research University
Higher School of Economics
Russia, 101000, Moscow,
Myasnitskaya Str., 20
Tel.: +7 (495) 772-95-90
Senior Researcher, Centre for Studies
in History and Culture, School Center
for Advanced Studies in the Humanities,
The Russian Presidential Academy
of National Economy
and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
✉ kratio@mail.ru

Научный журнал
Academic journal

Шаги / Steps
Shagi / Steps

Т. 6. № 4. 2020

Основан в мае 2015 г.

ISSN 2412-9410

Учредитель издания: Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77–61736 от 07.05.2015,
выдано Роскомнадзором

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Подписано в печать 10.12.2020

Формат 70×100/16

Объем 21 а. л.

Тираж 500 экз. (1-й завод — 200 экз.)

Отпечатано в типографии РАНХиГС