

ISSN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия
«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal



ARBOR MUNDI
МИРОВОЕ ДРЕВО

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

1
часть 2
2022

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"
RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series
Academic Journal

There are 10 issues of the journal a year.

Founder and Publisher: Russian State University for the Humanities (RSUH)

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing Ph.D. research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

10.01.00 Philology:

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

10.02.00 Linguistics:

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

24.00.00 Culturology:

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

GOALS OF THE JOURNAL: presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and culturology, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge.

Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

OBJECTIVES OF THE JOURNAL: implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches; presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements; strengthening the interaction of academic and university science; translation of scientific experience between generations and between institutions.

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015

Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number PI No. FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047

e-mail: leonidardo@yandex.ru

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год

Учредитель и издатель: Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология» включен: в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

10.01.00 Литературоведение:

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

10.02.00 Языкознание:

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

24.00.00 Культурология:

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

ЦЕЛЬ ЖУРНАЛА: представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания и культурологии, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания. Продвижение эмпирически ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

ЗАДАЧИ ЖУРНАЛА: осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и университетской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между институтами.

Журнал принимает к публикации оригинальные статьи, комплексные исследования российских и зарубежных авторов, ранее не публиковавшиеся научные доклады.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125047, Москва, Миусская пл., 6

электронный адрес: leonidardo@yandex.ru

Founder and Publisher
Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

P.P. Shkarenkov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University
for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editorial Board

- D.I. Antonov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)
- P.M. Arkadiev*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Slavic Studies RAS/Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)
- G.I. Zvereva*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)
- O.L. Akhunova*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.I. Baranova*, Dr. of Sci. (History), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.V. Belovinskiy*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- Yu.V. Domanskiy*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.V. Dybo*, RAS corr. memb., Dr. of Sci. (Philology), professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- V.V. Gudkova*, Dr. of Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation
- N.P. Grintser*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I. Rzepnikowska*, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland
- I.I. Isaev*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- G.I. Kabakova*, Dr. of Sci. (Philology), Université de Paris-Sorbonne, Paris, France
- N.V. Kapustin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Kimmelman*, Ph.D., Bergen University, Bergen, Norway
- J.D. Clayton*, Ph.D., University of Ottawa, Ottawa, Canada
- I.V. Kondakov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- G.Ye. Kreidlin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.I. Kulikov*, Cand. of Sci. (Philology), Ph.D., Ghent University, Ghent, Belgium
- M.N. Lipovetskiy*, Dr. of Sci. (Philology), professor, University of Colorado, Boulder, USA

- D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- E.Yu. Protasova*, Dr. of Sci. (Pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- J. Sadowski*, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Krakow, Poland
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testeleets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), RAS Institute of General History, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Executives editors:

- S.N. Zenkin (comp.)*, Dr. of Sci. (Philology), RSUH;
- O.E. Etinhof (comp.)*, Dr. of Sci. (Art Studies), RSUH; Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Art Institute;
- I.G. Matyushina*, Dr. of Sci. (Philology), RSUH;
- L.P. Petrik*, Cand. of Sci. (Philology), RSUH;
- E.A. Savostina*, Dr. of Sci. (Art Studies), The Surikov Moscow State Academic Art Institut

Учредитель и издатель – Российский государственный
гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор:

П.П. Шкаренков, доктор исторических наук, профессор,
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ),
Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия:

- Д.И. Антонов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)
- П.М. Аркадьев*, доктор филологических наук, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)
- Г.И. Зверева*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)
- О.Л. Ахунова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.И. Баранова*, доктор исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.В. Беловинский*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.В. Гудкова*, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация
- Н.П. Гришцер*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Ю.В. Доманский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.В. Дыбо*, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- И. Жетниковска*, доктор филологических наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша
- И.И. Исаев*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Г.И. Кабакова*, доктор филологических наук, университет Сорбонны, Париж, Франция
- Н.В. Капустин*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация
- В.И. Киммельман*, Ph.D., Берген, Королевство Норвегия
- Д.Д. Клейтон*, доктор филологических наук, Оттавский университет, Оттава, Канада
- И.В. Кондаков*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Г.Е. Крейдлин*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, Ph.D., Гентский университет, Гент, Королевство Бельгия

- М.Н. Липовецкий*, доктор филологических наук, профессор, Университет Колорадо, Болдер, США
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлесская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Е.Ю. Протасова*, доктор педагогических наук, Хельсинкский университет, Хельсинки, Финляндская Республика
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Я. Садовский*, доктор исторических наук, Ягеллонский университет, Краков, Республика Польша
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Тогова*, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Яценко*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственные за выпуск:

- С.Н. Зенкин (составитель)*, д-р филол. наук, РГГУ;
- О.Е. Этингоф (составитель)*, д-р искусствоведения (РГГУ; НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ);
- И.Г. Матюшина*, д-р филол. наук, РГГУ;
- Л.П. Петрик*, канд. филол. наук, РГГУ;
- Е.А. Савостина*, д-р искусствоведения (МГАХИ им. В.И. Сурикова)

CONTENTS

Time of Ideas: Issues of Temporality in Intellectual History

[From the organising committee] 148

Michail A. Maiatsky

Some hints on intellectual temporality 149

Anatoly V. Korchinsky

The time of the real: paradigms of realism
in the history of “modernity” 162

Ksenia O. Gusarova

Modern Ancients: temporality in writings of the 1st half
of the 19th century on the Cold Water Cure 178

Materials from the Conference in Memory of Irina Danilova: a Masterpiece in the Context of its Time

Tamás Péter Kisbali

The structure and meaning of janiform images in Greek art
(6th – 4th centuries B.C.) 197

Anna V. Pozhidaeva

Visualization of the image of a “bird spreading its wings over its nestlings”
(*Mat.* 23:37–38) in Western Christian art 211

Polina V. Zapadalova

Procopius Chirin and the Compendium of Icon Patterns
from the Siya Monastery 227

Marina A. Lopukhova

A provincial Tuscan painter of the 1st third of the 16th century
in search of the grand manner: the curious case of Agostino Marti 249

СОДЕРЖАНИЕ

Время идей: проблемы темпоральности в интеллектуальной истории

[От оргкомитета] 148

Михаил А. Маяцкий

Штрихи к интеллектуальной темпоральности 149

Анатолий В. Корчинский

Время реального: парадигмы реализма в истории «современности» 162

Ксения О. Гусарова

Современная архаика: темпоральность в дискурсах
о водолечении первой половины XIX в. 178

Из Даниловских чтений. Памятник в контексте эпохи

Тамаш Петер Кишбали

Структура и семантика «двуликих» изображений
в греческом искусстве VI–IV вв. до н. э. 197

Анна В. Пожидаева

Визуализация образа «птицы, собирающей птенцов под крылья»
(Мф. 23:37–38) в западнохристианском искусстве 211

Полина В. Западалова

Прокопий Чирин и Сийский подлинник 227

Марина А. Лопухова

Провинциальный тосканский живописец первой трети XVI в.
в погоне за большим стилем: случай Агостино Марти 249

Время идей: проблемы темпоральности в интеллектуальной истории

В июне 2021 г. в Институте высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского РГГУ при поддержке Европейской академии состоялась Международная конференция «Время идей: Проблемы темпоральности в интеллектуальной истории».

Историки уже несколько десятилетий размышляют о природе исторического времени, главным образом применительно к социально-политической истории или истории искусства. Ту же проблему можно поставить и в истории интеллектуальной, имеющей дело со становлением абстрактных идей и понятий: есть ли какие-то особые формы, которые принимает время в этом процессе? какова временная дистанция историка по отношению к идеям, которые он изучает, – возможна ли, например, история современных идей? каков темп развития идей: существует ли в интеллектуальной культуре нечто подобное «долгой временной протяженности» или даже неизменные идеи-константы? какие формы принимает в ней анахронизм, сосуществование разновременных идей? наблюдаются ли в интеллектуальной истории регресс и цикличность, возвращение забытого и вытесненного? как работает в интеллектуальной истории механизм моды? какой должна быть периодизация интеллектуальной культуры: отличаются ли «историко-идейные» эпохи от эпох «общекультурных»? когда и как происходят интеллектуальные революции?

Эти и другие аспекты темпоральности в интеллектуальной культуре разных стран обсуждались на конференции на материале истории науки, философии, политической мысли, литературы. В качестве главного предмета исследования было названо *время идей*, а не *идеи времени*, т. е. предлагалось говорить о развитии самой интеллектуальной культуры, а не о выдвигавшихся в ней концепциях времени.

Ниже публикуются статьи, написанные некоторыми участниками конференции на основе своих докладов.

Штрихи к интеллектуальной темпоральности

Михаил А. Маяцкий

*Лозаннский университет, Лозанна, Швейцария,
michail.maiatsky@unil.ch*

Аннотация. Статья начинается с опровержения расхожего топоса о «вечных философских проблемах», а затем устанавливает несколько оппозиций, явно или неявно выступающих в современной интеллектуальной истории и, точнее, в истории философии. Является ли философия лишь чередой философов или же некоторым единым предприятием? Для философской темпоральности решающей концептуализацией было установление Гегелем единства логического и исторического. Гегелевскому (или иному) прогрессизму противостоит преформизм. В историко-философской науке важную роль играет различие собственно истории философии vs. истории рецепции, которые в идеале должны друг друга дополнять. Изучение успеха или неудачи некоторой доктрины может оказаться весьма существенным. Другая важная оппозиция: диалог, или общение напрямую с мыслителем прошлого vs. тематизация дистанции. Наконец, вводится последняя оппозиция между двумя исследовательскими ориентациями: эволюционно-кумулятивной vs. революционно-катастрофической. В заключение автор рассматривает темпоральные импликации трех недавних отечественных историко-философских исследований, посвященных соответственно Кругу Штефана Георге, схоластике и Хайдеггеру.

Ключевые слова: темпоральность интеллектуальной истории, герменевтика, история рецепции, Ален де Либера, Хайдеггер, схоластика, Круг Георге

Для цитирования: Маяцкий М.А. Штрихи к интеллектуальной темпоральности // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1, ч. 2. С. 149–161. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-149-161

Some hints on intellectual temporality

Michail A. Maiatsky

*University of Lausanne, Lausanne, Switzerland,
michail.maiatsky@unil.ch*

Abstract. The article begins by refuting the popular topos of “eternal philosophical problems” and then establishes several oppositions, explicit or implicit, in contemporary intellectual history and, more narrowly, in the history of philosophy. Is philosophy merely a succession of philosophers, or some unified enterprise? For philosophical temporality, the crucial conceptualization was Hegel’s establishment of the unity of the logical and the historical. Hegelian (or other) progressivism is opposed by preformism. In historical-philosophical scholarship, the distinction between the history of philosophy proper and the history of reception, which should ideally complement each other, plays an important role. The study of the success or failure of a certain doctrine can be very relevant. Another important opposition: dialogue, or direct communication with a thinker of the past against the thematisation of distance. Finally, an opposition between two research orientations is introduced: evolutionary-cumulative and revolutionary-catastrophic. The author concludes by examining the temporal implication of three recent Russian historical-philosophical studies on Stefan George Circle, Scholasticism and Heidegger respectively.

Keywords: the temporality of intellectual history, hermeneutics, Alain de Libera, Heidegger, scholastics, Stefan George Circle

For citation: Maiatsky, M.A. (2022), “Some hints on intellectual temporality”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, part 2, pp. 149–161, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-149-161

Как я понял «задание» этой конференции? Время – не только, не столько и даже *вовсе не* естественный параметр. Время социально, оно *только* социально, даже так называемое естественное, *физическое*: это последнее – подвид социального, поскольку «придуманно», концептуализировано одной вполне человеческой деятельностью, а именно наукой физикой (или совокупностью естественных наук, наук о природе, *phusika*). Никого не удивит тем, что есть темпоральность биологическая, геологическая, космологическая, конституированная соответственно биологией, геологией, «космологией» (или науками о Вселенной). Социальное время давно стало предметом и полем богатых размышлений и исследований. Во французском языке *les temps sociaux*, социальные времена (именно так, во множественном числе), уже привычно работают как иссле-

довательская категория (см. работы Роже Сю – Roger Sue), тесно связанная с другими понятиями – скоростью (см., например, исследования Хартмута Розы – Hartmut Rosa), ритмом (см. особенно работы Паскаля Мишона – Pascal Michon), памятью (здесь уже давно невозможно называть отдельных авторов: проблематика эта стала отдельным и очень бурно культивируемым полем – Memory Studies).

И вот наша конференция, насколько я понял замысел организаторов, ставит вопрос: продуктивно ли говорить о времени интеллектуальном, времени интеллектуальной истории, историко-идейной темпоральности? Думаю, что, *по сути*, такая рефлексия уже давно ведется, хотя, может быть, и не в таком общем виде, а в рамках отдельных дисциплин. Кто всерьез осмелится подвергать сомнению особые темпоральности, конституируемые, например, археологией, историей религии/богословия или же литературной историей? Особая темпоральность присуща и философии как социальному и интеллектуальному институту. Сторонний наблюдатель, привычно придавая ей степенность, торжественность и парение в облаках, видит ее неизменно склоненной над решением «вечных проблем». Обсуждение «вечных проблем философии» можно встретить даже у серьезных (по крайней мере, у профессиональных) философов, которые, правда, предпочитают заключать это выражение в кавычки. И конечно, это выражение обожают всякие дидактические пособия (в частности, русские) – от учебников до сайтов для списывания студенческих работ. Некий обобщенный так называемый обыватель представляет философа в позе роденовского мыслителя, который сегодня, как и две тысячи лет назад, бьется над тайнами жизни и мироздания. В самом лучшем случае философия мыслится по аналогии с (примитивно же понятой) наукой – как склад заковыристых задачек, подобных в математике гипотезам Пуанкаре или Римана, с той разницей, что они «вечные», поставленные/придуманные очень давно или же стоявшие сами по себе еще до всякой философии. Этой перспективой может предполагаться скрытый эсхатологизм (есть какой-то набор проблем, и существует возможность их решить и завершить философию), а может, и нет (поскольку проблемы вечные, то философы будущего будут над ними биться вечно, поколение за поколением).

Необходимо внести по крайней мере две темпоральные коррективы в это расхожее представление. Вопросы никогда не существуют до ответов, а формулируются вместе с ними (пусть ответы, из риторических соображений, и излагаются после вопросов); вопросо-ответная пара всегда исторична, всегда дитя своего времени. Говоря вместе с Робинем Коллингвудом и Аленом де Либера,

речь может идти не о вечных и не о вопросах, а о сугубо временных единствах вопросов и ответов (*complex of questions and answers*). Поэтому не ответы на вечные вопросы оказываются неверными, а скорее они устаревают вместе с вопросами.

Философы любят настаивать на привилегированных отношениях своей «науки» с ее историей. Это может быть мифологемой (в наименьшей степени *особые* отношения связывают с их историей медицину, теологию или то же литературоведение). Можно, однако, сказать, что относительно других дисциплин обычно не возникает трудностей в *различении* между, скажем, биологией и историей биологии. В философии такой четкости нет. И даже радикально-провокационный тезис «философия и есть ее история» не абсурден, высказывается ли он одобрительно или с осуждением. Даже *между* позитивным и негативным восприятием этого положения дел есть определенное продуктивное напряжение, если не сказать *драма*. Итальянский философ и историк философии Джанни Каркия писал: «Такова великая драма философии: без своего прошлого она не смогла бы даже лепетать; но это же прошлое заслоняет от нее абсолют» [Carchia 1989, p. 109].

Мы имеем дело по сути с противопоставлением двух больших опций. Первая видит в философии исторически разворачивающийся разговор между философами, некоторый занятный треп на агоре (кон-темпоральный, когда я беседую с современниками, или же транс-темпоральный, когда «разговор» ведется через века и, с необходимостью, асимметрично, а я восстанавливаю, додумываю реплики собеседника). Вторая опция считает философией определенную мастерскую, лабораторию, фабрику, где (как транс-, так и кон-темпорально) философы совместно ищут и/или производят какой-то продукт: абсолют, истину...

Сама философская темпоральность сугубо исторична и претерпевала серьезные метаморфозы. Наиболее решительный ее пересмотр был предпринят Гегелем под лозунгом тождества исторического и логического. История мысли вдруг предстала не беспорядочным нагромождением ошибочных мнений или, в более академическом ключе, своего рода state of the art, историографической преамбулой, предшествующей *моему* истинному учению, а превратилась в органическое поступательное движение самопознающего духа, а каждый существенный шаг в нем – несовершенным, но необходимым элементом, без которой «финальная» истина не была бы полной.

Эта Гегелева темпоральность имеет следствием и четкую артикуляцию ценностной оси: свою философскую и – впервые в истории мысли – *одновременно* историко-философскую про-

грамму Гегель прочерчивает как поступательное диалектическое движение, а именно как *прогресс*. Такая схема четко противостоит мифу «золотого века» и соответственно связанной с ним философеме мирового мыслительного процесса как разложения, упадка, сегодня присутствующей прежде всего в хайдеггеровской форме антимодернизма и возвращения (от Нового времени) от философии к мышлению (конкретно к досократикам). Интересно, что темпоральности двух этих схем не абсолютно друг другу противоположны. Гегелевская поступь философского знания есть лишь становление духа-для-себя из духа-в-себе, т. е. тоже своего рода возврат к самому себе, пусть и на более высоком диалектическом уровне. Можно сказать, что у обеих схем есть общая родословная, которая видит в некотором прошлом образе (Figura, по Эриху Ауэрбаху) предконфигурацию, прообраз, предвосхищение, забытый и засыпанный исток позднейшего знания. Так, например, эта мысль изложена у Платона:

Сократ. Знаешь ли ты, как всего более угодить богу делом или словом?

Федр. Нет, а ты?

Сократ. Я могу только передать, что об этом слышали наши предки, они-то знали, правда ли это. Если бы мы сами могли доискаться до этого, разве нам было бы дело до человеческих предположений (τῶν ἀνθρώπων δοξαμάτων)? (Phaedr. 274c)

Затем она повторялась на разные лады – от идеи «мы карлики на плечах гигантов» (Иоанн Солсберийский, XII в.) до разнообразных итераций дебатов об *anciens vs. modernes*. Авраамическим предвосхищением этой идеи была герменевтическая установка еврейской экзегезы, которую можно назвать ретропрогрессизмом: истина, несомненно, заключена в Торе, но, чтобы постичь/достичь ее, мы нуждаемся во всех ее прошлых толкователях (коих мы поэтому чтим) и в собственных толкованиях.

Но вернемся к Гегелю. Итак, в его историко-логической системе итог перестал обесценивать предваряющий его путь. История философии как дисциплина вышла за пределы чистой архивистики и стала мыслящей частью философского предприятия – в том числе, конечно, и через критическое переосмысление, а то и отвержение гегелевского логицистского историзма. Герменевтика (в широком смысле слова) историко-философской работы уже не могла абстрагироваться от того факта, что удаленное от нас во времени произведение духа читается не абсолютным Читателем и промысливается не абсолютным Мыслителем, а конечным и относительным читателем

и мыслителем. Подразумеваемую здесь темпоральность можно выразить в более общем виде: истина перестала пред-лежать человеку и как бы ждать своего им открытия; история стала *местом* истины.

В сегодняшнем историко-философском цехе среди многообразия методов и школ можно тем не менее выделить два весьма различных, хотя и часто переплетающихся глобальных подхода. Позволю себе процитировать преамбулу к одному своему исследованию:

В изучении истории идей уместно различить две фигуры, даже если они в некотором смысле «идеальны». Конкретное историко-философское исследование обычно занято уяснением «самой мысли» философа и если обращается к предыдущим интерпретациям его учения, то чтобы их оспорить или, напротив, чтобы опереться на них в поисках дополнительной легитимации. Исследование же рецепции принимает «самого философа» за вещь-в-себе и сосредоточивается на его интерпретациях. В этом смысле оно представляет собой своего рода вызов (если не пощечину) добропорядочной истории философии: вовсе не обязательно отбрасывая идею прогресса в понимании того или иного философского явления, оно не отказывает в праве на существование никакой из былых попыток толкования и даже в конечном счете больше интересуется интерпретациями заведомо «ложными» (тенденциозными, пристрастными, преувеличенными, искажающими, гротескными), чем теми «правильными» прочтениями, которых ищут (и часто убеждены, что «нашли») те, кто считает, что существует единственно верный подход к тому или иному философскому учению [Маяцкий 2012, с. 13–14].

Историки философии нередко относятся с пренебрежением к исследованию рецепции: они же изучают *самого* философа, *саму* философию!! Но на всякое пренебрежение найдется контратака: если, по Гегелю, философия – это «эпоха, схваченная в мысли» (*Die Philosophie ist ihre Zeit in Gedanken gefaßt*), то историк философии уже *самой* своей (пусть и невыполнимой) претензией мыслить в чужом времени отказывается от своего присутствия в *своем* времени, а значит, от своей философичности. Что неизбежно ставит вопрос: история философии является дисциплиной исторической или философской или «историей философов vs. историей Философии». Иначе говоря, может ли, должна ли история философии, свободно перемещаясь на машине времени, стремиться постичь «Спинозу Спинозы» или же она вынуждена довольствоваться только «Спинозой Гегеля», «Спинозой Ницше», «Спинозой Делёза», «Спинозой Лордона» и т. д.

Противопоставление собственно историко-философского исследования и изучения рецепции было заострено нами идеал-типически, для уяснения разницы между моделями. На практике они обе могут сосуществовать. И не только могут, но, по суждению некоторых историков философии, и *должны*. Доминик Лосурдо пишет:

На наш взгляд, чтение текста может претендовать на точность, только если оно способно понять/дать себе отчет (*dar conto*) в истории интерпретаций, не отбрасывать как череду недоразумений и ошибок историю интерпретаций, успеха (*della fortuna*) и в конечном итоге конкретно объясненную историческую эффективность данного философа¹.

Фортуна, успех, неудача, провал некоего философа или некоего учения... Как их толковать? Считать ли неудачей не опровержение (такое случается в философии редко, если не никогда), а снятие с повестки, забвение, вытеснение, может быть, временное? Случаи, приходящие сразу в голову: схоластика, французский спиритуализм, платонизм Круга Георге... Но в каждом из этих случаев забвение не однозначно, не абсолютно, не безоговорочно, не безвозвратно.

Применимо ли к истории идей «моральное устаревание» (или «моральный износ») (*obsolescence, depreciation*)? (Кстати, причем здесь «моральность», которая, кажется, ни в каком языке, кроме русского, не появляется?) Можно ли без него понять необходимость или даже возможность *обновления* (вспомним, например, парадоксальную апологию новой советской философии – просто за то, что она, может быть, встряхнет и обновит рутинные философские автоматизмы – в статье Александра Кожев[ников]а «Философия и ВКП[б]» 1929 г.)?

Интересны темпоральные импликации противоположных моделей «прямого диалога» с мыслителями прошлого vs. «дистанции». Обращение напрямую к мыслителям прошлого памятно и нынешнему среднему поколению российских философов (ср. такие фигуры неофициального философствования, как Мераб Мамардашвили, Владимир Библер и пр.). Несколько упрощенно

¹ «Riteniamo che una lettura del testo in tanto può aspirare alla correttezza in quanto sia in grado di dar conto della storia delle interpretazioni, in quanto sia in grado di non liquidare come una sequela di equivoci e di errori la storia delle interpretazioni, della fortuna, in ultima analisi l'efficacia storica concretamente dispiegata dal filosofo oggetto d'indagine» [Losurdo 1992, p. 80].

можно истолковать такие обращения, как бегство из идеологически угнетающего настоящего, а это бегство во времени – возможно, как греза о бегстве в пространстве: мандельштамовскую «тоску по мировой культуре» (по, скажем, Микеланджело, Баху и Верлену) соблазнительно прочитать и как плохо скрытую ностальгию по Риму, Лейпцигу и Парижу соответственно. Но интересно констатировать такое же схлопывание дистанции в постпозитивистской аналитической философии (и прежде всего истории философии): можно и нужно «напрямую» переводить древних на наш современный язык и вступать с ними в спор на этом (нашем, но и «нашем-общем» мета-) языке, ибо «мы современники» в некоем метавремени. Этой «непосредственности» противостоит герменевтическое внимание к дистанции – к различиям, к семантическим сдвигам, к анахронизмам, к омонимам и «ложным друзьям»...

К уже намеченным оппозициям добавлю еще одну. По характеру темпоральности в интеллектуальной истории можно выделить два направления:

- 1) позитивистско-эмпирическое, эволюционное, преемственное;
- 2) парадигмальное, революционное, катастрофическое.

К первому относится кумулятивно-эволюционная картина истории знания, ассоциирующаяся, более или менее обоснованно, с позитивизмом. В англосаксонской традиции это направление было господствующим, скажем, до Томаса Куна, а ее тотемной фигурой считался Алистер Кромби (Alisdair Crombie). Второе направление (более свойственное, например, французской интеллектуальной истории; возможно, такой след оставила Французская революция?) восходит, как ни странно, тоже к позитивизму, а именно к Огюсту Контю; сюда относятся Гастон Башляр & fils: Жорж Гюсдорф, Жорж Кангилем и далее.

Со всеми необходимыми оговорками (а местами и с обратным знаком) к этому направлению относится и Хайдеггер. По крайней мере, его к нему относит известный историк философии – медиевист, который немало размышляет над методом своей науки, – Ален де Либер. В своих работах он исповедует то, что можно было бы назвать темпорально-герменевтическим императивом Бергсона-Хайдеггера-Фуко-Вена² (и самого де Либера) [de Libera 2007, pp. 26–27]. Де Либер отвергает наивно-школьное представление об идеях мыслителей прошлого (составляющих предмет истории идей) как об определенных неподвижных сущностях, которые мы, современные читатели или исследователи, обнаруживаем готовыми

² Имеется в виду специалист по древнеримской истории Поль Вен (Paul Veyne).

ми. В этом смысле он выступает против эссенциализации предмета исследования и связанной с ней примитивно понятой «научности», против «идеи непрерывной истории и подспудно питавшего ее “антропологизма”» (“l'idée d'histoire continue et 'l'anthropologisme' qui l'alimentait en sous-main” [de Libera 2007, p. 22]). Более конкретно эта концепция, отвергаемая им и его темпорально-герменевтическим императивом, сводится им к трем тезисам, или ключевым понятиям:

- 1) непрерывность (continuité): тезис, что история – это история *того же самого*;
- 2) антропологизм (anthropologisme): тезис, что «человек» – он всегда и везде человек, иначе говоря, что природа человека вечна и неизменна;
- 3) полный самоконтроль и самопрозрачность (в данном случае именно это подразумевается термином *souveraineté*): родившийся в модерне тезис, что человек – суверенный исток/автор своих представлений и действий, что имеет одним из следствий: я как читатель есмь суверенный получатель «посланий прошлого», наделенный абсолютной способностью дать им полную и исчерпывающую оценку.

Пересмотр этой позиции может проходить по линии разрывов между разными эпистемами у Фуко или через понятие «эпох» (Zeitalter) у Хайдеггера (и – шире – в герменевтике; ср. *Wirkungsgeschichte* у ученика Хайдеггера Х.Г. Гадамера) или, в более легкомысленном жанре, у Поля Вена через отрицание «голых» или «неумолимых» фактов в пользу некоторой «интриги», включающей историю их осмысления (“un fait n'est rien sans son intrigue”). Идеи удаленного от нас во времени мыслителя не существуют и во всяком случае *не имеют смысла* без нашего деятельного семиотического участия.

После этого беглого историко-методологического экскурса мне хотелось бы коротко упомянуть три кейса, три русскоязычных исследования, которые все имеют интересный в перспективе нашей конференции темпоральный аспект.

Я начну с не понаслышке мне знакомого так называемого платонизма Круга Георге [Маяцкий 2012]. Идеологии Круга Георге в целом, при всем ее антимодернизме, не были присущи ни представление об истории как разложении/распаде, ни, разумеется, представление об истории как прогрессе. Георгеанская темпоральность видела в истории скорее череду редких, но тем более ценных вех-монументов, в ряду которых стояли Платон, Шекспир, Гёте, Наполеон, Гёльдерлин, Ницше (ну и, полутайно, но более чем явно, сам Штефан Георге). Герменевтическая установка по отношению

к этим героям-гештальтам состояла и не в рациональном постижении, и не во вчувствовании-*Einführung*, а в служении (*Dienst*), в подражании великим, понятом как жизненный (не исследовательский) проект. Георге утверждал, что университетская наука (включая и историю философии) убивает уже умерших, а нужно вызывать их к жизни своей жизнью. Что касается собственно платонизма, настоящего культа Платона, в Круге Георге, то он был почти полностью напрочь забыт/вытеснен в платоноведении, вытравлен вплоть до библиографий, которые, казалось бы, обычно стремятся к полноте. Такое забвение, вызванное не толщей времени (платоноведческие труды Круга были написаны в начале XX в.) и не сохранностью источников (все они доступны в любой большой библиотеке или у хорошего букиниста), само по себе заслуживает анализа. Очевидно, что это забвение объясняется причинами политическими (близость некоторых идеологов Круга к нацизму). При этом мы не можем сказать, что георгеанское толкование было забыто *подделом* (как научно несостоятельное), иначе говоря, что забвение было *заслуженным*. Мы не можем так сказать в силу крайне любопытного и интригующего обстоятельства, которое заключается в том, что параллельно с вытеснением имен георгеанских платоников (...*sunt odiosa*), бóльшая часть тематики (проблематики) георгеанского платонизма – важность мифа, эроса, политики – была благополучно перенята современным платоноведением.

Второй кейс связан преимущественно с исследованиями яркого питерского историка философии – медиевиста (но эта характеристика будет нами тут же скорректирована) Виталия Иванова. Он наряду с другими западными и отечественными историками пытается пересмотреть господствующее отношение к так называемой средневековой философии. Дидактически и популярно ее приравнивают к «схоластике». Согласно этой доксе, средневековую философию *alias* схоластику сменило – после интерлюдии Возрождения – Новое время. Но понятие Нового времени, применяемое к той революции в мысли, которую обычно связывают с именами Бэкона и Декарта, по мысли Виталия Иванова, совершенно неправомерно. В ряде статей (например [Иванов 2015]) он показывает, что революция XVII в. была «придумана» (мифологизирована) в XIX столетии и что XVII век был эпохой (второго/запоздалого) расцвета схоластики. Схоластика вовсе не исчерпала свой ресурс, которым, кстати, щедро пользовались отцы-основатели Нового времени. В свете этих поправок возникают вопросы, несущие очевидную темпоральную составляющую: может ли историографический миф сфальсифицировать хронологию и историю философии? является ли неудача (*sfortuna*) историческим феноменом, заслуживающим

изучения или попыток понимания, или же несправедливостью, взывающей к реваншу? не является ли критика схоластики (гуманистами) такой же исторической реальностью, как и несомненный расцвет схоластики в XVII в. в трудах Суареса и Искиердо? Ведь «прогрессивской» критике схоластики у «рационалистов» Нового времени предшествовала вполне «регрессивная» критика у гуманистов! Те упрекали схоластиков в искажении Аристотеля и провозглашали необходимость вернуться к греческому истоку: Аристотель был сложнее и тоньше, чем он выходит у схоластов! Они, по сути, не предлагали ничего другого, как ревизию схоластического Аристотеля! [Rummel 1995, pp. 153–154]. Подспудный, почти сублиминальный месседж Виталия Иванова заключается в том, что схоластика не исчерпала свой ресурс *и до сих пор* и что она еще ждет своего *нового* часа.

Третий кейс также связан с трактовкой «Нового времени», а именно у Хайдеггера. Речь идет о работе Дмитрия Кралечкина, одного из самых блестящих философов того же, что и Виталий Иванов, поколения, находящегося сейчас в или приближающемся к (условному) акме. В своей книге «Ненадежное бытие. Хайдеггер и модернизм» [Кралечкин 2020] он выявляет парадоксальность толкования Хайдеггером Нового времени (*Neuzeit; die Moderne*). Оно лишь на первый взгляд привязано к Галилею & Co., а на деле легко применяется как маркер (грехо)падения и к Сократу/Платону, и к моменту греко-римской передачи эстафеты в *translatio studii*, и к Христу/христианству. Но тогда модерн становится синонимом по сути *всей* истории метафизики. Хайдеггер раскрывается как антимодернист-преформист. «Раньше было лучше», и вершиной мысли выступают досократики, а дальнейшая философия (а также перевод греческой мысли на латынь) являет собой постепенный упадок, но, как и у Гегеля, и у Ницше (хотя и по-другому), у Хайдеггера время есть соучастник истины. При этом в своем преформизме он повторяет зады отнюдь не досократика, а националистически ориентированного классициста-преромантика Иоганна Готфрида Гердера с его противопоставлением боговдохновенной поэзии древних нашим рациональным потугам. Кралечкин указывает на вполне очевидное обстоятельство: Хайдеггер сам, уже чисто хронологически, принадлежит эпохе модерн(изм)а. Он, возможно, стоит в ней особняком, но такое стояние особняком как раз и является характерной модернистской позой-stance; именно такой позой «типично нетипичны» Пастернак, Малларме, Вирджиния Вулф или Кафка. Собственный Хайдеггеров антимодернизм насквозь модернистов, поэтому переписывание мировой интеллектуальной (или духовной, *Geistesgeschichte*) истории в антимодернистском духе,

выполненное модернистом, неизбежно превращается в типично модернистский (литературный) прием, а сам Хайдеггер – в разновидность излюбленной модернистами фигуры «ненадежного рассказчика».

Литература

- Иванов 2015 – *Иванов В.* “Philosophia Nov-antiqua” – «Древнейшая истина» новой философии и возможность новизны в школьном знании XVII в. // Мера вещей: человек в истории европейской мысли / Общ. ред. и сост. Г. Вдовина. М.: Аквилон, 2015. С. 168–190.
- Кралечкин 2020 – *Кралечкин Д.* Ненадежное бытие: Хайдеггер и модернизм. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2020. 352 с. (Библиотека журнала «Логос»)
- Маяцкий 2012 – *Маяцкий М.* Спор о Платоне: Круг Штефана Георге и немецкий университет. М.: ИД НИУ ВШЭ, 2012. 344 с.
- Carchia 1989 – *Carchia G.* La pensée et son ombre. De l'histoire de la philosophie comme mythologie // Que peut faire la philosophie de son histoire / Éd. G. Vattimo. Paris: Seuil, 1989. P. 97–111.
- de Libera 2007 – *Libera A., de.* Archéologie du sujet. I. Naissance du sujet. Paris: Vrin, 2007. 448 p.
- Losurdo 1992 – *Losurdo D.* Hegel e la libertà dei moderni. Roma: Editori riuniti, 1992. 486 p.
- Rummel 1995 – *Rummel E.* The humanist-scholastic debate in the Renaissance and Reformation. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995. 249 p.

References

- Ivanov, V. (2015), “ ‘Philosophia Nov-antiqua’ – The oldest truth of the new philosophy and a possibility of novelty in the school knowledge of the 17th century”, in Vdovina, G. (ed.), *Mera veshchei: chelovek v istorii evropejskoi mysli* [Measure of things. The man in the history of the European thought], Aquilon, Moscow, Russia, pp. 168–190.
- Kraetchkin, D. (2020), *Nenadyozhnoye bytie. Khajdegger i modernizm* [An unreliable being. Heidegger and the Modernism], Gaidar Institute, Logos Review Library, Moscow, Russia.
- Maiatsky, M. (2012), *Spor o Platone. Krug Shtefana George i nemetskij universitet* [Controversy about Plato. The Stefan George circle and the German university], HSE, Moscow, Russia.
- Carchia, G. (1989), “La pensée et son ombre. De l'histoire de la philosophie comme mythologie”, in Vattimo, G. (éd.), *Que peut faire la philosophie de son histoire*, Seuil, Paris, France, pp. 97–111.

- De Libera A. (2007), *Archéologie du sujet. I. Naissance du sujet*, Vrin, Paris, France.
- Losurdo, D. (1992), *Hegel e la libertà dei moderni*, Editori riuniti, Roma, Italy.
- Rummel, E. (1995), *The humanist-scholastic debate in the Renaissance and Reformation*, MA: Harvard University Press, Cambridge, UK.

Информация об авторе

Михаил А. Маяцкий, доктор философских наук, Лозаннский университет, Лозанна, Швейцария; CH-1007, Швейцария, Лозанна, Av. de Tivoli, д. 32; michail.maiatsky@unil.ch, mmaiatsky@gmail.com

Information about the author

Michail A. Maiatsky, Dr of Sci. (Philosophy), University of Lausanne, Lausanne, Switzerland; bld. 32, de Tivoli Av., CH-1007 Lausanne, Switzerland; michail.maiatsky@unil.ch, mmaiatsky@gmail.com

Время реального: парадигмы реализма в истории «современности»

Анатолий В. Корчинский

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, korchinsky@mail.ru*

Аннотация. В разное время на протяжении XIX–XXI вв. важнейшим императивом «современности» становится реализм. Реальное, подобно призраку, то и дело возвращается в разных концептуальных обликах и под разными именами. Реальность/действительность становится не только предметом размышлений, но и – принципом, критерием, ценностью, ключевым аргументом. Отсюда полемическое варьирование понятия: «реальнейшее» против «реального», «реальное» искусство против «реализма», «реальное» против «реальности» и т. д.

Сегодня в философии, политической мысли, этике и эстетике мы снова наблюдаем напряженную рефлексию о реальном. Но этой рефлексии часто не хватает историзма. При этом работа с реальным в оптике интеллектуальной истории представляется крайне проблематичной, выявляя риски самого этого подхода. Задача доклада – поставить ряд неочевидных, на взгляд автора, вопросов в интегральной исторической перспективе. Что перед нами – понятие (семантическое поле) или идейный комплекс? Говоря о реализмах XIX, XX и XXI вв., говорим ли мы о развитии одной и той же парадигмы? В чем заключается идентичность/гомологичность поисков реальности в различных областях мысли и художественной практики? Существует ли принцип, позволяющий построить типологию исторических форм мышления о реальном? Какую роль играет исследовательская дистанция в рефлексии этих форм, ведь часто один реализм выступает в качестве теории по отношению к другому? Можно ли, объявив модерн «временем реального», построить периодизацию реалистических формаций «современности»? Какую роль в судьбе реализма играют разрывы исторической традиции и реинтерпретация предшествующего наследия?

Ключевые слова: реальное, реальность, действительность, реализм, история понятий, история идей, модерн, темпоральность

Для цитирования: Корчинский А.В. Время реального: парадигмы реализма в истории «современности» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1, ч. 2. С. 162–177. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-162-177

The time of the real: paradigms of realism in the history of “Modernity”

Anatoly V. Korchinsky

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
korchinsky@mail.ru*

Abstract. At various times throughout the nineteenth and twentieth centuries, realism became the most important imperative of “modernity”. The real, like a ghost, keeps coming back in different conceptual guises and under different names. Reality/actuality became not only the subject of reflection but also a principle, a criterion, a value, a key argument. Hence the polemical variation of the concept: “most realistic” versus “realistic”, “real” art versus “realism”, “real” versus “reality”, etc.

Today in philosophy, political thought, ethics, and aesthetics we again observe a tense reflection on the real. But this reflection often lacks historicism. And working with the real through the optics of intellectual history is highly problematic, exposing the risks of this approach itself. The task of the paper is to raise a number of questions, not obvious in the author’s view, from an integral historical perspective. What are we facing – a concept (semantic field) or an ideological complex? When we talk about the realisms of the nineteenth, twentieth and twenty-first centuries, are we talking about the development of the same paradigm? What is the identity/homology of the search for reality in different fields of thought and artistic practice? Is there a principle that allows us to construct a typology of historical forms of thinking about reality? What role does research distance play in the reflection of these forms, since often one realism acts as a theory in relation to another? Is it possible to construct a periodization of realist formations of “modernity” by declaring modernity an “age of the real”? What role in the fate of realism is played by the ruptures of historical tradition and the reinterpretation of previous legacies?

Keywords: real, reality, realism, history of concepts, history of ideas, modernity, temporality

For citation: Korchinsky, A.V. (2022), “The time of the real: paradigms of realism in the history of ‘Modernity’ ”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, part 2, pp. 162–177, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-162-177

Ниже мне бы хотелось обратить внимание на специфическую темпоральность, которую можно наблюдать в истории развития некоторого комплекса идей, понятий и интуиций, связанных с философско-эстетическими концептуализациями того, что в евро-

пейской и русской мысли на протяжении XIX–XX вв. именовалось «реальным», «реальностью» или «действительностью» (я намеренно избегаю разграничения между этими терминами, которые по-разному интерпретируются различными авторами в контексте каждой из эпох современной истории).

Но сперва – несколько необходимых оговорок.

Во-первых, я буду говорить, конечно, не обо всех подходах к реальному, а лишь о некоторых тенденциях и только о тех, которые так или иначе связаны с теорией литературы и эстетикой. В силу этих причин из моего внимания выпадает целый ряд важнейших традиций и школ, например, аналитическая философия и модальная логика, а также феноменология, хотя, наверное, с какой-то точки зрения без них в подобном разговоре обойтись нельзя. Однако моя цель – не максимальный охват концепций, а скорее попытка предложить некоторую оптику, которая при рассмотрении реализма (реализмов) позволила бы парадоксальным образом дистанцироваться от реалистического взгляда, закрыть глаза на то, *как на самом деле*, т. е., прежде всего, воздержаться от суждения о том, является ли на самом деле реализмом классический реализм, критический реализм, социалистический реализм и т. д.; хороши ли в этом отношении марксистский метод, формализм, психоанализ, спекулятивный реализм и т. п. В меру сил я буду придерживаться принципов интеллектуальной истории, которая, насколько это возможно, позволяет говорить о тех или иных концепциях, вынося за скобки вопрос об их истинности и релевантности.

Но и в связи с этим тоже нужна оговорка: я попытаюсь двигаться не столько в русле какого-то направления интеллектуальной истории, а как бы между ними, в частности между историей понятий, привязанной к формам лингвистической фиксации мыслительных конструкций, и историей идей, стремящейся, наоборот, к обнаружению, скажем так, свободного хождения идей среди различных способов их репрезентации.

Отправной точкой для предлагаемой реконструкции станут две вещи, маркирующие как бы начало и конец исторического периода, о котором пойдет речь.

Если начать с конца, то это сегодняшняя интеллектуальная ситуация, когда мы наблюдаем массивное возвращение дискуссии о реализме в философии, искусстве и гуманитарных науках, где состязаются разные подходы: как минимум, это уже названные мной марксизм, лаканианская философия, спекулятивный реализм и, пожалуй, неформализм в теории литературы и эстетике.

Вторая предпосылка моих наблюдений – это довольно распространенный, условно фукольдианский, тезис о том, что сама дис-

куссия о реальном связана с истоком, с началом модерна, современной культуры. Она заключается в том, что то ли модерн начинается с заботы о реальности, то ли сама эта забота является следствием перехода к модерности. Так или иначе, речь идет об эпохе конца XVIII – начала XIX в., откуда все начинается. Тут я сошлюсь на немецкоязычные исследования, на так называемую литературную эпистемологию или поэтологию знания, например, на сборник под редакцией Йозефа Фогля, Вероники Таннер и Доротеи Вальзер, который называется «Действительность реализма» и где авторы-составители говорят об изначальной и неустранимой проблематичности вопроса о реальном в культуре модерна [Die Wirklichkeit des Realismus 2018, pp. 9–16]. Причем, что самое важное, реализм как тенденция мысли и способ письма состоит не в решении, а именно в проблематизации этого вопроса.

Здесь возникает другой вопрос: сохраняется ли эта конфигурация по сей день, находимся ли мы внутри этой очарованности реальным и в то же время потребности в его принципиальной сущностной неопределенности? Моя версия ответа: и да и нет. С одной стороны, да, сохраняется обеспокоенность реальным, страстный поиск реального, с другой стороны, появились новые способы работы с его неопределенностью (например, в этой статье я пытаюсь найти способ говорить о неопределенности самой этой категории), а сама эта неопределенность становится методическим принципом современного понимания реального.

В связи с этим можно выделить первую особенность рефлексии о реальном в историческом континууме XIX–XX вв. И это будет мой первый тезис.

С одной стороны, имеет место череда разрывов между различными парадигмами эстетической и философской мысли, когда каждая следующая формация в искусстве или теории подвергает сомнению реалистическую установку предыдущей. С другой стороны, последующая рефлексия выявляет в составе новой – условно – антиреалистической парадигмы некоторый новый принцип понимания реального, который заставляет вновь обратиться к понятиям реалистического ряда.

Например, в этом отношении очень показательна история эстетической мысли русского символизма. Если старшие символисты в России начинают с резкого отрицания того, что они ассоциируют с реалистическим письмом и в целом – с эпистемологией и риторикой классического реализма XIX в., то уже на следующем этапе молодые авторы, например Блок, реабилитируют для себя, скажем, поэтические принципы «некрасовской школы», а Вячеслав Иванов в статье «Две стихии в современном символизме» и вовсе

атакует «идеалистический символизм» с опорой на *новый реализм*. Разумеется, речь идет не о возврате к классической реалистической эстетике и реалистическому пониманию действительности, а, напротив, к чему-то совершенно противоположному, что отчетливо фиксируется в знаменитой формуле *a realibus ad realiora*¹. Иванов, обыгрывая известную двусмысленность термина и отсылая одновременно к реализму современному и реализму средневековому, который он называет мистическим, утверждает, что реалистический символизм не есть простое созерцание некой истинной, эйдетической действительности, а именно действие, движение, теургия. В этом и состоит смысл жеста – от реального к реальнейшему. Но также в этой идее действия улавливается и внутренняя форма понятия «действительность», хорошо известная теоретикам реализма XIX в., находившимся, как известно, под большим влиянием Гегеля. В то же время Иванов говорит о «ремесленниках» религиозного искусства в Древнем мире и строителях готических храмов как о предшественниках новейшего религиозного реализма. И здесь уже слышатся будущие декларации акмеистов, которые, в свою очередь, будут упрекать символизм в отходе от предметности материального мира.

Аналогично и вторая волна авангарда определяет свой метод как *новый реализм* или *реальное искусство*. Достаточно вспомнить манифесты Малевича или – чуть более поздние – декларации ОБЭРИУтов. Здесь интересно, что и те и другие отстраиваются не только от традиционного реализма, но и от футуристической живописи и поэзии.

Малевич пишет: «Реалисты же, перенося на холст живые вещи, лишают их жизни движения. И наши академии не живописные, а мертвописные»². Футуризм, по его мнению, сделал шаг к реальным вещам, но не достиг цели. Супрематизм же, переходя к полной беспредметности, дает родиться новым реальным формам. Формы выходят из «живописных масс» и «такие формы не будут повторением живущих вещей в жизни, а будут сами Живой вещью»³. В свою очередь, ОБЭРИУты и «чинари» – Хармс, Введенский, Липавский, Друскин – идут дальше футуристической зауми и «слова как такового», обещая прорыв к самим вещам (вернее – к бессмысленному и бескачественному бытию) по ту сторону разума и языка.

Интересно также то, как эти проекты реального искусства комментируют художники более позднего времени, наследующие

¹ Иванов В.И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 156.

² Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1. С. 48.

³ Там же. С. 49.

историческому авангарду. Всеволод Некрасов, расшифровывая название «Объединения реального искусства» Хармса и Введенского, подчеркивает, что имелось в виду не реалистическое искусство, изображающее жизнь, т. е. искусство репрезентативное, а именно реальное искусство, стремящееся выявить единственную реальность, которая имеет место в художественной деятельности, а именно – сам контакт, само чувственное взаимодействие поэта и читателя, художника и публики⁴. Художник Анатолий Осмоловский комментирует суть «Черного квадрата» Малевича: «Картина подписана “Черный квадрат”, но вы и видите черный квадрат, следовательно, это предельно реалистичная картина, которая равна своему названию. Оно обозначает то, что вы видите» [Осмоловский 2020, с. 13]. Тут, конечно, очевидна ирония по поводу авангардного жеста, приписываемого Малевичу, который будто бы пародирует саму ситуацию реалистического творческого акта. Но важнее само смещение от проблемы соответствия между изображением и изображаемым – к работе художника со зрительским восприятием и осмыслению статуса самой художественной коммуникации, что характерно уже для позднейших разновидностей авангардной традиции, например для концептуализма и акционизма, во многих случаях ставящих вопрос о социальной и политической природе и потенциях искусства как институции. То есть вопрос уже не об изображаемой реальности или свойствах изображения, а о реальности самого искусства.

Показательно, что в обоих описанных случаях имеет место не только отталкивание более новых поколений от предшественников в вопросе о реальном и не только преемственность между ними, но и переписывание традиции, переоформление самого этого вопроса.

Собственно, в этом состоит мой второй тезис: в истории современной культуры происходит постоянное ретроактивное переприсвоение реалистического дискурса, что, разумеется, не свидетельствует о том, что перед нами какое-то поступательное развитие одной и той же концептуальной конструкции, поскольку меняется не только определение, но и сама топика проблемы реального – оно размещается в разных регионах опыта и связывается с разными его составляющими. Однако мне кажется очень симптоматичным само навязчивое возвращение этой темы и использование одной и той же обоймы понятий, в которой постоянно меняются опорные концепты и перестраиваются смысловые связи (от «действительности» и «реального» – к «реальнейшему», от «реальности» – к «реальному»

⁴ Некрасов В.с. Как это было (и есть) с Концептуализмом // Литературная газета. 1990. № 31. Август. С. 8.

и т. д.). Создается не сказать что всегда диалектическая, но как бы прерывно-континуальная темпоральность исторического бытования идеи.

Далее я попытаюсь выдвинуть некоторую гипотезу, почему это так, а сейчас вернусь к переписыванию реального. Одним из проявлений или следствий этой тенденции, на мой взгляд, является то, что в некоторых случаях реалистическая теория становится теорией для реализмов прошлого и, как правило, она стремится стать теорией реального и теорией реализма вообще.

Русский формализм – отчасти в связи с авангардным переопределением реального – не просто смещает акцент с содержания искусства и искусства как мышления и познания – на ощутимость формы, но и определяет этот сдвиг к формальным и медиальным аспектам как искомое реальное искусства, а также опрокидывает эту новую теорию реального на предшествующие литературные формации.

Роман Jakobson в известной статье 1921 г. «О художественном реализме» проводит кодификацию современных ему значений термина «реализм». Игорь П. Смирнов и Иоганна-Рената Дёринг в свое время заметили, что номенклатура Jakobsona схватывает крайнюю омонимичность этого понятия [Смирнов, Дёринг 1980, с. 1]. И действительно, Jakobson акцентирует внимание на разрыве между прежними и новыми трактовками термина реализм. При этом он замечает, что фактически каждое направление в искусстве в последние сто лет норовит объявить себя новым или каким-то «другим» реализмом – будь то натурализм, символизм, футуризм, экспрессионизм и т. д. А кроме того, в своей статье Jakobson наряду с двумя тривиальными и одним специальным значением термина, описывающим реализм как одно из направлений в искусстве XIX в., выдвигает два совершенно новых теоретических смысла понятия «реализм». При этом первый из них представляет собой новое теоретическое объяснение того, как работает реализм XIX в. Напомню, что с этой точки зрения реалистическое повествование строится на акцентировании несущественных признаков, деталей, часто выступающих метонимией или синекдохой по отношению к целостной характеристике персонажа или события. А второе предлагаемое Jakobsonом значение термина «реализм» – это, собственно, не что иное, как известные нам по работам формалистов затрудненность формы, деформация, деавтоматизация и остранение. В данном случае это называется «требование последовательной мотивировки, реализации поэтических приемов»⁵. Но ведь

⁵ Jakobson P. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 392.

именно эти свойства произведения или поэтического языка, как мы помним, суть не что иное, как универсальная формула искусства вообще, а в особенности – искусства авангарда, т. е. Якобсон не просто находит новое формально-конструктивное обоснование для реалистической классики, как бы интегрируя ее в теорию формальной школы (вспомним, что это делали и другие формалисты, например, Шкловский и Эйхенбаум на материале текстов Гоголя или Толстого), но он выдвигает интегральную и инклюзивную теорию реализма как такового – реализма как ключевой тенденции в искусстве, а не только реализма XIX в.

В этом смысле, мне кажется, можно говорить не только о многообразии истолкований реализма и омонимии термина, но и о полисемии в рамках одного понятия и даже о возможности некоего «зонтичного» значения.

В этой связи любопытно вспомнить замечание Сергея Зенкина о том, что советское литературоведение охотно распространяло понятие реализма, проецируя его даже в очень далекое прошлое, как, например, в названии известной книги Леонида Пинского «Реализм эпохи Возрождения» [Зенкин 2012, с. 392]. Однако мне кажется, что это было не только следствием институционально-идеологического устройства советской науки о литературе, которая сделала XIX век привилегированным объектом исследований. Думается, это подразумевалось и самой теоретической логикой марксистской эстетики. Например, Лукач и Лифшиц претендовали на универсальную теорию искусства, которая бы переформатировала эстетику классического реализма XIX в., а также создала бы интегральное понятие реальности применительно к искусству вообще. Важнейший мотив, который марксистская «теория отражения» привносит в реалистическую концепцию реального, это представление о сознании автора как о сознании, захваченном идеологией и лишь путем гениального прозрения, вопреки самому себе, схватывающего действительность как систему глубинных противоречий буржуазного общества. Будучи разработана на примере классических реалистов XIX в., впоследствии эта новая теория «критического» или – в соответствии с более ранними гегельянскими взглядами Лукача – «трагического» реализма успешно транспонировалась на Гёте, авторов эпохи классицизма, Шекспира и т. д.

А теперь я приведу два примера из другой области, но иллюстрирующие примерно ту же тенденцию к ретроактивной пересборке концептуального ряда, связанного с модерными реализмами.

Одна из наиболее влиятельных реалистических теорий во второй половине XX в., которая в том числе интенсивно апроприруется эстетической мыслью, это теория Жака Лакана. Нередко среди ее

сторонников можно наблюдать тягу к гипостазированию тех специфических значений, которые Лакан придал терминам «реальность» и «реальное» и которые предписывается ни в коем случае не смешивать, потому что они образуют оппозицию. Я не буду объяснять суть этой оппозиции, скажу лишь о том, как под ее воздействием может меняться представление о реализме в искусстве.

Возьму в качестве примера концепцию реализма немецко-американской исследовательницы Элизабет Штровик, которая в своих работах хоть и изучает классических немецких авторов XIX в., мыслит реализм в некотором смысле в духе Фуко – как большую эпистему модерна, берущую начало во времена Гёте и охватывающую как минимум XIX век, но, судя по всему, простирающуюся и далее: «Призраки реализма – это призраки модерна... Модерн сам по себе есть гетерохронный призрачный эффект, обнаруживаемый задним числом и по-прежнему актуальный» [Strowick 2019, p. 306].

Понятие реальности в рамках этой эпистемы подразумевает не просто независимое существование объектов, а то, что они предстают как реальные только в пространстве их восприятия субъектом, т. е. реальность – это наши представления о ней, данные в воображаемой и символической форме. В соответствии с лакановской триадой здесь неизбежно должно появиться и реальное, которое представляет собой нечто жуткое и непредставимое, но в пределах этой привычной реальности заявляет о себе как пугающий навязчивый призрак (для Штровик важно, что термином *Augengespenster* Гёте обозначал те визуальные впечатления, которые возникают в глазу в ответ на внешние световые раздражители, т. е. это что-то одновременно совершенно привычное для нашей самозамкнутой воображаемо-символической реальности и одновременно то, что указывает на присутствие внешнего – реального). Анализ литературных текстов в этом свете выглядит как поиск разного рода указаний на сбои привычной системы восприятия – разного рода тавтологии, нестыковки в системе фокализации, металепсисы и т. д. – всевозможные «эффекты реального», которых, согласно Штровик, существует великое множество и которые, вопреки Барту, являются не просто референциальными иллюзиями, насаждающими представления о реальном как некоторую идеологию, а именно фантазмами или призраками реального в лакановском смысле.

Таким образом, классическая концепция реализма как мимесиса, отражения или правдоподобного изображения действительности вовсе не отрицается. Здесь можно вспомнить идею Лидии Гинзбург, что реализм предполагает не просто безличное воспроизведение некоторой реальности, а в принципе всегда подразумевает, что эта

реальность воспринимается некоторым исторически конкретным субъектом даже в том случае, когда взгляд и голос в произведении никому не принадлежат⁶. Но в режиме мимесиса, согласно лаканианскому анализу, может быть дана только поверхностная реальность, реализм реального стремится к обнаружению более глубоких и скрытых слоев опыта, дающих о себе знать лишь в разломах воображаемо-символического порядка реальности.

Мой последний пример глобального переписывания реалистической логики прошлого будет очень коротким – просто в силу того, что анализ столь обширного и разнообразного направления мысли требует специальных усилий. Я имею в виду спекулятивный реализм, который в нескольких своих версиях (Г. Харман, Т. Гарсиа, Т. Мортон и др.) все более настойчиво ставит на повестку дня создание собственной эстетики, обещающей непрямой, «аллюзивный» доступ к действительности объектов, которые, впрочем, всегда остаются сокрытыми от любого схватывания [Харман 2019, pp. 350–364].

Отчасти ход к реальному в спекулятивном реализме напоминает лаканианский (а в некоторых случаях, например в случае Квентина Мейясу, наиболее отчетливо сформулировавшего критическую программу этого внутренне гетерогенного течения в философии, мысль этих новых реалистов опосредованно восходит к Лакану, например через Бадью). С одной стороны, имеется реальность человеческого жизненного мира, т. е. то, что находится исключительно внутри *корреляции* между бытием и воспринимающим его сознанием. С другой стороны, этим специфически человеческим опытом постижения дело не ограничивается. По ту сторону реальности как корреляции, а вернее – рядом с ней, вокруг нее и даже внутри нее присутствует огромный мир объектов, которые выпали из опыта по причине его крайней ограниченности и замкнутости на себе. Эти объекты, как уже сказано, скрыты, но они могут являться в мир корреляции, и моменты такого явления, как правило, сопряжены с ужасом. Поэтому многие спекулятивные реалисты очень любят анализировать тексты Г.Ф. Лавкрафта и его последователей (Т. Лиготти, Ч. Мьевеля и др.), поскольку те описывают образцовую ситуацию вторжения в наш мир «великого внешнего».

Как уже говорилось, отчасти это напоминает вторжение реального, по Лакану, однако тут имеется и существенная разница. Лакановский реализм принципиально антропоцентричен и построен на жесткой привязке реального к опыту субъекта, пусть и расколотого,

⁶ *Гинзбург Л.Я.* Литература в поисках реальности: Статьи. Заметки. Эссе. Л.: Советский писатель, 1987. С. 21.

а также практически недоступного для самопонимания. Но реальное у Лакана всегда связано с травмой, которая не вмещается в опыт, реальное же вне этих, по сути, внутрисубъектных отношений (например, «природа», не представленная в математизированном дискурсе науки [Зупанчич 2018, с. 14–36]) – по большому счету, иррелевантно. Напротив, именно такое реальное интересно спекулятивным реалистам. Оно свободно от коррелятивной привязки к субъекту. Иначе говоря, лакановское реальное в принципе является частью того, что Мейясу назвал корреляционизмом, – но как своего рода негативная корреляция.

С таким понятием реального, на мой взгляд, как раз и связана глобальная претензия спекулятивного реализма на пересмотр реализмов прошлого, в том числе в искусстве. В принципе здесь видно, что какие бы глубинные слои действительности ни вскрывал, например реализм XIX в., он остается в рамках корреляционной эпистемы. В этой логике было бы интересно пересмотреть модель Элизабет Штровик, сосредоточившись не на призрачных интервенциях реального в привычную реальность, а на сложном устройстве корреляции в художественном опыте. Такие исследования пока, насколько я знаю, не ведутся, но, полагаю, их можно ожидать в ближайшем будущем.

Наверное, я привел недостаточное количество примеров, но я надеюсь, уже этот скудный набор кейсов дает понять, что при всем многообразии реализмов можно наблюдать постоянную напряженную работу по переустройству этого гетерогенного, полиморфного поля. Метафору поля я использую, чтобы подчеркнуть, что строгой поступательности в этом идейном развитии нет и те или иные концепции из прошлого могут возвращаться, актуализироваться и вступать в спор с современными. Например, некоторые современные марксисты, развивая в новом контексте идеи Лукача и Лифшица, противопоставляют их новейшим онтологиям реального⁷. Или же, напротив, некоторые неоавангардные теории могут удачно сочетаться с «объектно ориентированными» подходами и пикироваться с марксистской «теорией отражения»⁸.

Итак, в изменчивом и нелинейном пространстве мышления о реальном имеется если не инвариантная схема, то по крайней

⁷ Чухров К. «Почему классическое искусство – это подвиг?»: Анонс лекции // GARAGE. 17.05.2016. [Электронный ресурс]. URL: <https://clck.ru/eiLke> (дата обращения 24.12.2021).

⁸ Транслит: Литературно-теоретический журнал. 2017. № 19 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.trans-lit.info/vypuski/19-translit> (дата обращения 24.12.2021).

мере известный лейтмотив мысли, который позволяет различным концепциям сближаться и расходиться, постоянно варьировать аксиологические аспекты реализма (а надо сказать, для тех, кто выдвигает ту или иную программу постижения реального, сама реалистическая установка представляется не только истиной, но и ценностью; к этому я еще вернусь в самом конце).

Мой основной тезис на самом деле достаточно прост и в общем хорошо известен. На мой взгляд, все обсуждаемые теории реального вращаются вокруг представления о том, что *реальное есть то, что сопротивляется* его схватыванию, то, что «дает отпор» (Б. Латур), ускользает и убегает, противится удержанию и установлению над ним контроля, обладает собственной интенсивностью, как бы своей, автономной от субъекта жизнью. Эта реальность может быть и материальной, и идеальной; и имманентной, и трансцендентной; и естественной, и искусственной; и актуальной, и потенциальной. Это и «жизнь» классического реализма; это и «ощутимость» поэтического языка у формалистов; это и скрытая противоречивость общественного бытия у марксистов; это и реальное как невозможное у Лакана; это и самозаконные объекты, среды и материалы, недоступные, как полагают новейшие реалисты, для схватывания в рамках современной реалистической эпистемы.

Наличие этого идейного лейтмотива позволяет значительно диверсифицировать концептуальный ландшафт реализма. Он варьируется, например, за счет различных префиксов – неореализм, сюрреализм, метареализм, некрореализм и т. п., а также за счет присоединения эпитетов – фантастический, магический, психоделический и т. д. реализм⁹. И здесь мы видим важную тенденцию: имеет место не просто варьирование, но и определенная поляризация, приводящая к амбивалентности некоторых понятий этого ряда. Причем отдельные из реалистических понятий выстраиваются в соответствии с той дихотомией, которую ввел Райнхарт Козеллек применительно ко всем понятиям, существующим в историческом режиме модерна, распределяясь между «пространством опыта» и «горизонтом ожиданий». Например, можно заметить, что сам эпитет «реальный» в одну и ту же эпоху может означать нечто связанное со сложившимся положением дел и нечто устремленное в будущее: например, консервативная немецкая «реальная политика (Realpolitik)» и прогрессивная русская «реальная критика» в 1850–1860-е гг.

⁹ На префиксацию как базовый культурный механизм указывал С. Зенкин [Зенкин 2012, с. 141–143], на расширение понятий с помощью эпитетов – А. Бикбов [Бикбов 2014, с. 16].

Здесь не место углубляться в этот интересный сюжет из истории понятий, укажу лишь на одну терминологическую пару, составляющие которой своеобразно размещаются и поляризуются в очерченном смысловом поле. Это термины «социалистический реализм» и «капиталистический реализм».

В новейших дискуссиях о соцреализме это понятие, в течение нескольких десятилетий слывшее синонимом полной дереализации искусства, неожиданно интерпретируется как положительный реалистический проект. Актуализируется первоначальное представление о том, что соцреализм – это реализм будущего, переживающего становление. Некоторые художественные критики¹⁰ даже переносят черты соцреализма на реализм вообще, считая, что реалистическая репрезентация по определению включает в себя поиск идеала и является по существу отрицанием данного (здесь соцреализм почти перестает отличаться от так называемого критического реализма). Предполагаю, что подобная интерпретация становится возможной в силу изначальной двойственности представлений о действительности, которая восходит к философии Гегеля, оказавшего решительное влияние на формирование ранних теорий реализма [Плотников 2009, с. 191–210; Школьников 2020, с. 68–97]. Первый аспект связан с самоотчуждением и самоотрицанием Духа в современном мире и современном – романтическом, по Гегелю, – искусстве. Это негативность, продвигающая вперед. Но есть и второе – аффирмативное – начало, связанное с утверждением идеала и установления действительности Духа, обретающего самоидентичность. Эти два тренда, по-видимому, сочетаются во всяком реализме, но в соцреализме они превращаются в острый, возможно, неразрешимый парадокс.

И последний пример. Мы уже говорили, что один реализм обычно борется с другим, подвергая сомнению его реализм как недостаточно реалистический. Но в некоторых случаях верно и обратное: новый реализм позволяет не просто выявить слабость и иллюзорность старого, но и поставить под вопрос реализм вообще.

Марк Фишер, который в одноименной книге придает весьма расширительное и крайне злое значение ранее вполне безобидному ироничному термину «капиталистический реализм», введенному художниками Зигмаром Польке и Герхардом Рихтером в начале 1960-х гг. в качестве пародии на соцреализм, вполне в духе

¹⁰ *Алешин Я.* Реализм как практика: Доклад на конференции «Реализм и производство художественного» // Лаборатория художественной критики [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Fhm5OxZ8HNM> (дата обращения 24.12.2021).

описанной нами тенденции говорит, что по сути капиталистический реализм является не разновидностью реализма, а реализмом как таковым, потому что тотальность капиталистического мира принуждает нас к прагматике и, так сказать, дурному материализму, что ведет к отказу от любых идеалов. Но реальность капитализма (и, по всей видимости, модерна в целом) – это реальность симуляции, реализм «матрицы», не позволяющий различить реальное и нереальное. Вырваться из ловушки нельзя, если делать ставку на реальность, помочь может только последовательная «подозрительность по отношению к любой реальности, которая выдает себя за нечто натуральное» [Фишер 2010, с. 10].

Поэтому необходимо обратиться к невозможному, к непредставимой, травматической пустоте, обнажить в капитализме его реальное (опять-таки в лакановском смысле) – например, реальное экологической угрозы, которую капитализм обыгрывает и охотно включает в свою маркетинговую стратегию как симулякр надвигающейся катастрофы, «одомашнивая» собственную смерть. Фантазматическое реальное, вторгаясь в воображаемо-символический порядок, кажущийся естественным, способно осуществить радикальный подрыв его оснований.

И вновь мы видим реализм, оспаривающий другой реализм (на сей раз в качестве реализма вообще), не отказываясь от самого *принципа реальности*, что бы под последним ни понималось.

Этот пример приводит меня к заключительному вопросу (не к ответу): если современность постоянно обращает нас к необходимости опираться на какую-то реалистическую гипотезу и в то же время беспрестанно сомневаться в реалистической установке как таковой, возможно ли исторически и критически думать о самой идее реальности/реального? И возможна ли в этом смысле критика современности как критика реализма? История идей и понятий позволяет нам несколько отстраниться, релятивизировать наши категории и базовые положения, подумать об идеологической подоплеке тех или иных представлений, но не гарантирует надежного знания, так как не обеспечивает метапозиции по отношению к современности.

Литература

- Бикбов 2014 – Бикбов А. Грамматика порядка: Историческая социология понятий, которые меняют нашу реальность. М.: Издат. дом ВШЭ, 2014. 432 с.
- Зенкин 2012 – Зенкин С. Работы о теории. М.: НЛО, 2012. 552 с.
- Зупанчич 2018 – Зупанчич А. Реализм в психоанализе // Лаканалия. 2018. № 28. С. 14–36.

- Осмоловский 2020 – *Осмоловский А.* Сокращение дистанции как приближение к реальному // Термит: Бюллетень художественной критики. 2020. № 3. С. 13–22.
- Плотников 2009 – *Плотников Н.* «Все действительное разумно»: Дискурс персональности в русской интеллектуальной истории // Исследования по истории русской мысли: Ежегодник. № 8. М.: Модест Колеров, 2009. С. 191–210.
- Смирнов, Дёринг 1980 – *Смирнов И.П., Дёринг И.-Р.* Реализм: диахронический подход // *Russian Literature*. 1980. Vol. 8. С. 1–39.
- Фишер 2010 – *Фишер М.* Капиталистический реализм. М.: УльтраКультура 2.0, 2010. 144 с.
- Харман 2019 – *Харман Г.* Спекулятивный реализм: введение. М.: РИПОЛ классик, 2019. 390 с.
- Школьников 2020 – *Школьников В.* Белинский и «конец искусства»: «Эстетика» Гегеля и становление русского реализма // *Русский реализм XIX века: Общество, знание, повествование*. М.: НЛО, 2020. С. 68–97.
- Strowick 2019 – *Strowick E.* Gespenster des Realismus. Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit. Paderborn: Wilhelm Fink, 2019. 354 S.
- Die Wirklichkeit des Realismus 2018 – *Die Wirklichkeit des Realismus / Hg. von V. Thanner, J. Vogl, D. Walzer.* Paderborn: Wilhelm Fink, 2018. 296 S.

References

- Bikbov, A. (2014), *Grammatika porjadka. Istoricheskaya sotsiologiya ponyatiy, kotoryye menyayut nash-ch real'nost'* [The grammar of order. A historical sociology of concepts that change our reality], HSE, Moscow, Russia.
- Fisher, M. (2010), *Kapitalisticheskiy realizm* [Capitalist realism], UltraKultura 2.0, Moscow, Russia.
- Kharman, G. (2019), *Spekulyativnyy realizm: vvedeniye* [Speculative realism: an introduction], RIPOЛ Klassik, Moscow, Russia.
- Osmolovskii, A. (2020), “Reducing distance as approaching the real”, *Termit. Byulleten' khudozhestvennoy kritiki*, no. 3, pp. 13–22.
- Plotnikov, N. (2009), “All real is reasonable. The discourse of personality in Russian intellectual history”, *Issledovaniya po istorii russkoy mysli: Ezhegodnik, № 8* [Studies on the history of Russian thought: yearbook, no. 8], Modest Kolerov, Moscow, pp. 191–210.
- Shkol'nikov, V. (2020), “Belinsky and the ‘end of art’. Hegel’s ‘Aesthetics’ and the Formation of Russian Realism”, in *Russkiy realizm XIX veka. Obshchestvo, znaniye, povestvovaniye* [Russian realism of the 19th century. Society, knowledge, narrative], New Literary Observer, Moscow, Russia, pp. 68–97.
- Smirnov, I.P. and Dering, I.-R. (1980), “Realism: a diachronic approach”, *Russian Literature*, vol. 8, pp. 1–39.
- Strowick, E. (2019), *Gespenster des Realismus. Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit*, Wilhelm Fink, Paderborn, Germany.

- Thanner, V., Vogl, J. and Walzer, D. (ed.) (2018), *Die Wirklichkeit des Realismus*, Wilhelm Fink, Paderborn, Germany.
- Zenkin, S. (2012), *Raboty o teorii* [Works on theory], New Literary Observer, Moscow, Russia.
- Zupanchich, A. (2018), “Realism in psychoanalysis“, *Lacanalija*, no. 28, pp. 14–36.

Информация об авторе

Анатолий В. Корчинский, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; korchinsky@mail.ru

Information about the author

Anatoly V. Korchinsky, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; korchinsky@mail.ru

Современная архаика:
темпоральность в дискурсах о водолечении
первой половины XIX в.

Ксения О. Гусарова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, kgusarova@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматриваются приемы темпорализации, используемые в брошюрах о водолечении 1840-х гг. Под темпорализацией, вслед за Й. Фабианом, я понимаю способы выстраивания отношений времени в тексте, позволяющие говорящему приписывать себе «современность» в противовес неким Другим, которые, напротив, подвергаются дискурсивной архаизации. Применительно к водолечению – направлению альтернативной терапии, которое в первой половине XIX в. приобрело огромную популярность в Европе и начало активно распространяться в США, – таким Другим выступала, с одной стороны, официальная медицина той эпохи, основанная на кровопусканиях и применении сильнодействующих лекарственных средств, полученных путем химического синтеза, в том числе препаратов ртути (гидротерапевты описывали эти методы как «средневековые» и «варварские»). С другой стороны, архаическим антагонистом воплощаемого гидротерапией прогресса оказывалась традиция народной медицины, основанная на лечении холодной водой, «усовершенствованную» версию которого представляли читателям гидротерапевтические брошюры. В центре внимания статьи находится противоречивая темпоральность водолечения, ассоциируемого с античной гиппократической традицией и далеким, дописьменным «прошлым», каковым мыслится крестьянская культура, – и в то же время рассматриваемого как основание для грядущего радикального обновления медицинской практики. Этот временной парадокс, в котором совмещаются значения архаического и современного, представляется характерным для темпоральных структур западной модерности. Особое внимание в статье уделяется фигуре народного целителя Винценца Присницца, которому приписывается изобретение водолечения, и интерпретации его идей в текстах последователей.

Ключевые слова: темпорализация, альтернативная медицина, водолечение, Присниц

Для цитирования: Гусарова К.О. Современная архаика: темпоральность в дискурсах о водолечении первой половины XIX в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1, ч. 2. С. 178–196. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-178-196

Modern Ancients: temporality in writings of the 1st half of the 19th century on the Cold Water Cure

Ksenia O. Gusarova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
kgusarova@gmail.com*

Abstract. The article examines the temporalizing rhetorical devices used in water cure manuals of the 1840s. Following in the footsteps of Johannes Fabian, temporalization is understood as referring to a plethora of ways in which relations of time can be constructed in a text. Often rather than not, these relations place the modern self in opposition to ‘archaic’ Others. The cold water cure, an alternative treatment mode that gained popularity in Europe and the USA in the first half of the nineteenth century, saw its Other above all in the official medicine of the era. The latter’s therapeutic staples – bleeding the patient and administering medicaments including mercury compounds – were described in water cure brochures as ‘medieval’ or ‘barbaric’ methods. The authors of hydropathic manuals also saw their progressive values as in opposition to those of illiterate peasants, with whom the cold water cure reportedly originated. The article focuses on the contradictory temporality ascribed to water cure, which was relegated to the past through associations with both Classical antiquity (Hippocratic humor medicine) and peasant culture, portrayed as all but ‘prehistoric’, but at the same time it is in water cure that hopes for a better medical future lay, according to the authors of manuals. This paradoxical entangling of the up-to-date and the archaic is discussed as a characteristic feature of western modernity, which tends to produce the ‘old’ as a potential source of the ‘new’. A special emphasis is placed on representations of the ‘father’ of the cold water cure, Vincenz Priessnitz and the way his ideas are interpreted in his followers’ texts.

Keywords: temporalization, alternative medicine, cold water cure, Priessnitz

For citation: Gusarova, K.O. (2022), “Modern Ancients: temporality in writings of the 1st half of the 19th century on the Cold Water Cure”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, part 2, pp. 178–196, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-178-196

Начиная с 1830-х гг. Европу охватила настоящая мания водолечения. Особы королевских кровей, литераторы, «военные всех чинов, некоторые врачи, профессора, адвокаты»¹, не говоря уже о публике попроще, со всех сторон устремились в Грэфенберг, деревню в Австрийской Силезии, где Винценц Присниц (1799–1851), «прямодушный, одаренный светлым разумом, честный поселянин»², успешно лечил все болезни, кроме легочных, без лекарств и хирургических вмешательств. Основным врачебным средством выступала холодная вода, применяемая различными способами: в виде ванн и полуванн, душей, компрессов и обертываний, а также для питья. Кроме того, терапевтической значимостью наделялась диета, физическая активность и «простой» образ жизни, моделируемый на основе крестьянского быта.

В данной статье будет рассмотрено противоречивое позиционирование метода Присница во времени, осуществляемое в текстах его последователей: с одной стороны, взгляды целителя маркированы как архаичные, с другой – с ними связывается надежда на радикальное обновление врачебной практики. Опираясь на предложенное Йоханнесом Фабианом понятие темпорализации, я сосредоточу внимание на дискурсивном конструировании лечения холодной водой как реликта прошлого, ассоциируемого с народной культурой. В то же время я покажу, как осуществляется актуализация и присвоение гидротерапевтических практик с позиций «современности». Отдельно я остановлюсь на «переводе» и истолковании приписываемых Присницу идей и понятий в текстах его последователей – приеме, который служит одновременно инструментом модернизации народных представлений и подчеркивания временной дистанции по отношению к ним.

¹ *Claridge R.T.* Hydropathy; or, The Cold Water Cure, as practised by Vincent Priessnitz, at Graefenberg, Silesia, Austria. L.: James Madden and Co., 1842. P. 69.

² Врачебное заведение для лечения холодною водою в Грэфенберге и различные способы сего лечения // Северная пчела. 1839. 16 окт. С. 931. Я благодарна В.А. Мильчиной за помощь при проведении данного исследования, в частности за указание на этот и другие ценные источники: упоминание водолечения в книге А. де Кюстина «Россия в 1839 году», упоминание оспопрививания в романе Софи Ге «Элленора» и посвященную Присницу французскую брошюру «Четыре года в Грэфенберге».

*Водолечение в первой половине XIX в.:
источники и контекст*

Поскольку сам Присниц не оставил свидетельств о своем методе, основными источниками информации являются тексты его учеников. Успех заведения Присница и собственное благополучное исцеление побудили многих бывших пациентов Грэфенберга открыть водолечебную практику или популяризировать знания о гидропатии (как эта система чаще всего именовалась в первой половине XIX в.), публикуя изложения общих принципов лечения и подробные врачебные руководства. В немецкоязычном контексте одним из ранних и наиболее значимых последователей Присница был Й.Х. Росс (наст. имя Генрих Фридрих Франке; 1805–1848). Этот плодовитый автор разработал собственную идиосинкразическую систему взглядов, место и роль идей Присница в которой могут быть установлены лишь приблизительно. Тем не менее, поскольку в заглавии ряда текстов Росса упоминается «терапевтический метод Винценца Присница»³ или «грэфенбергское водолечение»⁴, роль этих брошюр в популяризации имени Присница и связываемых с ним идей несомненна.

В 1840–1850-е гг. работы Росса были переведены на английский язык и издавались в США, где их востребованность обеспечивалась подъемом так называемого народного здравоохранительного движения (*popular health movement*), в контексте которого активно развивались различные направления альтернативной медицины. Сходные тенденции, хотя и в менее консолидированной форме, можно наблюдать в то же время в Европе – они возникают во многом в ответ на профессионализацию медицины и «рождение клиники». Как показал Рой Портер на материале публикаций в «Журнале джентльмена» (*The Gentleman's Magazine*), в середине XVIII в. статьи по медицинской тематике еще могли печататься в периодике общего профиля, на страницах которой врачи и их па-

³ *Rausse J.H.* Über die gewöhnlichsten ärztlichen Mißgriffe beim Gebrauch des Wassers als Heilmittel. Nebst einer Abhandlung über die Aufsaugung und Ablagerung der Gifte und Medikamente im lebenden animalischen Körper und einer Kritik der Kurmethode des Vincenz Prießnitz. Zeitz: Druck und Verlag von Julius Scheiferdecker, 1847.

⁴ *Rausse J.H.* Der Geist der Gräfenberger Wasserkur. Zeitz: Druck und Verlag von Julius Scheiferdecker, 1839; *Idem.* Miscellanies to the Graefenberg Water-Cure; or, A demonstration of the advantages of the hydropathic method of curing isedases as compared with the medical. N.Y.: R. Craighead's Power Press, 1848.

циенты встречались «на равных», обмениваясь информацией о болезнях и способах их лечения [Porter 1985]. Однако в то же время набирала силу тенденция игнорировать опыт и знания больного, чтобы получить более «чистую» клиническую картину, увидеть и интерпретировать которую мог лишь специалист. Мишель Фуко резюмировал этот новый подход в медицине следующим образом: «Кто хочет знать болезнь, о которой идет речь, должен удалить индивида в его неповторимых качествах»⁵.

Замыкание профессиональной корпорации врачей во все более четко очерченных институциональных границах имело неоднозначные последствия для авторитета официальной медицины в целом и ее конкретных практиков. С одной стороны, закрытое от непосвященных, почти эзотерическое знание могло вызывать особое почтение, с другой стороны, оно предоставляло благодатную почву для распространения популярных представлений о «заговоре» врачей, которые, ведомые лишь соображениями корысти, либо демонстрируют преступное равнодушие к больным, либо и вовсе стремятся намеренно подорвать их здоровье, чтобы обеспечить себе более обширную практику. Американское народное здравоохранительное движение, в первую очередь система лечения травами, получившая название «томсонизм» по имени ее основателя Сэмюэля Томсона (1769–1843), имело целью сбросить «иго» ученой медицины и сделать каждого «самому себе врачом»⁶. Примечательно, что Томсон, как и многие другие альтернативные терапевты, включая, безусловно, Присница, был харизматическим лидером, чья личность играла важнейшую роль в терапевтическом процессе. С этой точки зрения идеал самодостаточного больного, руководящего собственным лечением и принимающего на себя полную ответственность за результат, кажется риторической уловкой. Тем не менее именно таким потенциальным читателям имплицитно или напрямую адресуется большая часть брошюр по водолечению.

Особое место среди этих публикаций занимает книга англичанина Р.Т. Клэриджа (ок. 1797–1857) «Гидропатия, или лечение холодной водой», представляющая собой компиляцию из всех доступных автору источников по данной теме. По собственному заверению Клэриджа, изначально он планировал перевести на английский какой-нибудь из немецкоязычных гидротерапевтических трактатов, однако затем решил взяться за более амбициозный труд по систематизации знаний в этой области, предполагая, что

⁵ Фуко М. Рождение клиники. М.: Смысл, 1998. С. 39.

⁶ См. одноименную главу в книге Джеймса Уортона об истории альтернативной медицины в США: [Whorton 2002, pp. 25–48].

«публика будет более расположена прислушаться к мнениям столь признанных и многочисленных авторитетов, чем к доводам одного человека, сколь бы разумными они ни были»⁷. Книга Клэриджа вышла в 1842 г. и сразу же выдержала несколько переизданий, а через год увидел свет ее сокращенный вариант⁸. Согласно авторскому предисловию к третьему изданию, появление этой краткой выжимки – брошюры, «продаваемой по цене, которая делает ее доступной для всех классов», – было обязательно настоящим «множеством друзей человечества, желающим способствовать более широкому распространению принципов гидропатии»⁹. В том же предисловии упоминается пиратство – «несовершенные выдержки в форме памфлетов»¹⁰, которым авторизованное резюме должно было, по-видимому, составить конкуренцию. Коммерческий интерес и благо человечества идут рука об руку в дискурсе о водолечении, маркируя его как «современный» проект, вдохновляемый духом Просвещения и капиталистического предпринимательства.

Наконец, еще один используемый в данной статье источник, книга некоего Луи Жозефа Габриэля Рюля «Четыре года в Грэфенберге»¹¹, представляет рецепцию идей Присница во Франции в период после смерти силезского целителя. Более ранние франкоязычные публикации нашли отражение в компиляции Клэриджа, тогда как последующие десятилетия во Франции ознаменовались включением гидротерапевтических техник и инструментов в арсенал институционализированной медицины, в том числе психиатрии, где они приобрели совершенно иной смысл и коннотации. Я сосредоточила свое внимание на гидротерапевтических текстах 1840–1850-х гг., однако для введения диахронической перспективы буду отсылать также к биографии Присница, опубликованной в конце XIX столетия владельцем водолечебного заведения в британском Гастингсе Ричардом Меткалфом¹².

⁷ *Claridge R.T.* Hydropathy... P. 5.

⁸ *Claridge R.T.* Abstract of Hydropathy; or, The Cold Water Cure, as practised by Vincent Priessnitz, at Graefenberg, Silesia, Austria. L.: James Madden and Co., 1843.

⁹ *Claridge R.T.* Hydropathy... P. IV.

¹⁰ *Ibid.* P. I.

¹¹ *Rul L.J.G.* Quatre ans à Græfenberg. Manuel hygiénique-hydropathique d'après les notes manuscrites remises par M. Priessnitz suivi d'une réfutation du traité sur l'hydrothérapie du docteur Fleury et d'observations sur le magnétisme. P.: Dentu, 1857.

¹² *Metcalfe R.* Life of Vincent Priessnitz, Founder of Hydropathy. L.: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent&Co., 1898.

Наряду со специализированными брошюрами информацию о методе Присница содержат многочисленные публикации в прессе и документы личного характера. Среди источников этого типа данное исследование опирается преимущественно на переписку Н.В. Гоголя, посетившего Грефенберг в 1845 и 1846 гг. и длительное время до того собиравшего сведения о Приснице и его гидротерапевтического заведения, в том числе от уже испробовавших новомодное водолечение друзей и знакомых. Таким образом, используемые источники призваны дать достаточно широкую картину бытования связанных с гидропатией представлений о теле, здоровье и болезни в частных и публичных контекстах в границах нескольких европейских языков.

Несмотря на все их различия, рассматриваемые свидетельства объединяет взгляд на Присница как на человека необыкновенного, причем речь идет не только о его целительском даровании, но и о том социальном феномене, который он собою являл. Редкий источник обходится без указания на парадоксальный статус Присница – крестьянина, «удостоенного дружбы некоторых членов императорской семьи»¹³. Скромное происхождение целителя, противопоставлявшее его всем писавшим о нем авторам, которые принадлежали преимущественно к третьему сословию, а некоторые, как Гоголь и его корреспонденты, и к дворянству, специфическим образом окрашивало восприятие его терапевтической практики и идей – как мы увидим далее, социальная дистанция во многом конструировалась в темпоральных категориях.

Корни водолечения: темпорализация народной культуры

Метод Присница, описываемый как усовершенствованная версия крестьянского способа лечения холодной водой, издавна практикуемого в Силезии¹⁴, может быть по праву отнесен к традиционной медицине, и его необыкновенная популярность в эпоху, вдохновляемую идеалом прогресса и ценностью новизны, на первый взгляд заключает в себе некоторое противоречие. Однако, согласно формулировке антрополога Йоханнеса Фабиана, «традиция и современность не “противостоят” друг другу (разве

¹³ *Claridge R.T.* Hydropathy... P. 9. Речь идет об австрийской династии Габсбургов.

¹⁴ *Ibid.* P. 57.

что на семиотическом уровне) и не находятся в “конфликте”. Все это (плохие) метафоры. В противостоянии, конфликте, а по сути в беспощадной борьбе друг с другом оказываются не одни и те же общества, проходящие через различные этапы развития, а разные общества, сталкивающиеся внутри одного Времени» [Fabian 1983, p. 155]. Фабиан говорит в первую очередь о сообщнической роли антропологии в имперской экспансии европейских держав, «прогрессивный» характер которых легитимировал господство над колонизированными народами, чью цивилизационную «отсталость» в том или ином виде фиксировали многие поколения западных ученых. Но выявляемые Фабианом механизмы «темпорализации» и ее идеологические цели оказываются во многом сходными в случае репрезентаций европейского крестьянства и народной культуры в урбанизированных, светских контекстах. Именно эта форма «отказа [Другому] в современности» (denial of coevalness¹⁵) рассматривается в данной статье.

Под «темпорализацией» Фабиан подразумевает различные способы приписывания значений, связанных с идеями времени, используемые для конструирования общностей, прочерчивания их границ, выстраивания и поддержания иерархий. В частности, в антропологии подобные дискурсивные приемы «практически неизменно имеют целью отдаление тех, за кем наблюдают, от Времени наблюдателя» [Fabian 1983, p. 25]. Фабиан выделяет несколько видов, или уровней, темпорализации: лингвистический, включающий конкретные языковые средства, выражающие отношения времени; семиотический, на котором «образуются знаковые отношения с темпоральными референтами»; идеологический, «помещающий объект дискурса в космологическую рамку, в которой отношения времени приобретают центральное, решающее значение» [Fabian 1983, p. 74]. Исследователь дополнительно отмечает дейктическую функцию темпорализующих приемов, когда «темпоральная “отсылка” может быть распознана исключительно исходя из направленности речевого акта и обстоятельств его совершения» [Fabian 1983, p. 24].

Негативный социально-политический смысл и последствия неравномерного распределения «современности» между человеческими обществами, классами и группами отнюдь не означает заведомо злонамеренного использования темпорализующих дискурсов в каждом конкретном случае. Напротив, обитателям «другого времени», их бытовому укладу и социальным структурам нередко приписывается подлинность, которой современная жизнь предположительно лишена. Отчасти эта идеологическая конструкция

¹⁵ Термин Й. Фабиана. См.: [Fabian 1983, p. 25 et passim].

способствует обереганию границ цивилизационных привилегий, ограничивая доступ в современность чужакам, которым для собственного блага стоило бы оставаться в прошлом – их традиционной, «естественной» среде. Однако привлекательность этой среды в качестве идеализированной антитезы модерности была очевидной в первую очередь при взгляде на нее извне, и практики водолечения, в особенности «медицинские туры», или паломничества, в Грэфенберг в 1830–1840-х гг. – наглядное тому подтверждение.

Винценц Присниц в текстах источников предстает как проводник и посредник между двумя темпоральностями, причем эта промежуточная позиция оценивается положительно, что в целом нехарактерно для использования категорий времени в дискурсах западной модерности¹⁶. Это исключение, возможно, связано со способностью целителя успешно маневрировать в новых социальных обстоятельствах, не раздражая своих высоких покровителей попытками утвердиться с ними на равных. Так, Клэридж с удовлетворением отмечает, что Присниц, несмотря на свою известность, новообретенное богатство и уважение, которым он пользуется у немецкой высшей аристократии, «сохраняет всю смиренность своего прежнего скромного состояния», в частности «обыкновение крестьян этой страны целовать руки вышестоящим лицам, войдя в помещение или откланиваясь»¹⁷. Кроме того, сама необыкновенность Присница – человека, равного которому свет не видел¹⁸ и вряд ли увидит снова¹⁹ – позволяла ему свободно «путешествовать

¹⁶ Так, Фабиан отмечает противопоставление идеализированного образа «дикарского, племенного, крестьянского» прошлого и «неаутентичной» современности этнокультурных Других – «лишенных корней, модернизированных (*evolués*), ассимилированных» [Fabian 1983, p. 11].

¹⁷ *Claridge R.T. Hydropathy...* P. 61. Впрочем, произвести подобное впечатление удавалось не на всех, или же к середине 1840-х, по мере роста его состояния и авторитета, Присниц стал менее усердно стараться усыпить классовую бдительность «вышестоящих лиц», потому что в 1845 г. Аркадий Россет писал Гоголю с жалобой на моральную деградацию целителя: «Призниц, может быть, лечил хорошо, когда был беден, был бедный мужик; теперь имеет более ста тысяч дохода, о больных столько заботится, сколько о своих старых сапогах» (А.О. Россет – Н.В. Гоголю. 28 марта 1845 г. // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. М.: Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 13: Переписка: 1845–1846. Цит. по электронной версии: http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_1846_perepiska.shtml (дата обращения 24.12.2021).

¹⁸ *Rul L.J.G.* Op. cit. P. 17.

¹⁹ *Claridge R.T. Hydropathy...* P. 7.

во времени»: его восхождение к современности воспринималось как сугубо индивидуальная траектория, а не симптом масштабных социальных изменений.

Промежуточный статус знания, носителем которого выступал Присниц, подчеркивался при помощи сравнения, с одной стороны, с его предполагаемым учителем-знахарем, а с другой – с учениками, которым предположительно предстояло сделать водолечение основой медицины будущего. Описание генезиса прославленного грефенбергского метода в книге Клэриджа демонстрирует все признаки темпорализации, производящей дистанцию между говорящим и описываемым: «Говорят, что один старик, который лечил [used to practise] водой животных, а иногда и крестьян, пользовался расположением Присница-старшего; что последний отдал сына ему в обучение, и что от него-то Винсент²⁰ Присниц и получил первые представления о лечении холодной водою»²¹. Само прошлое оказывается здесь персонифицировано в лице старого врачавателя, выступающего своего рода двойником отцовской фигуры старшего Присница. Ему противопоставлены «молодые врачи»²² или «сметливые молодые люди»²³, которым следовало бы отправиться в Грефенберг, чтобы на практике изучить, систематизировать и описать метод лечения холодной водою.

Наряду с возрастными категориями человека (среди которых в книге Клэриджа Присниц очевидным образом – и биографически, и символически – воплощает зрелость), временную последовательность подразумевает имплицитная отсылка к ступеням лестницы существ, в которой совмещаются «эволюционные» и сословные идеи: развитие метода врачевания, который изначально больше подходил для скота, со временем делает его пригодным для людей, причем не только для крестьян, но и для «лучших слоев общества»²⁴. Зачаточный характер сведений о водолечении, полученных от старого крестьянина, подчеркивается формулировкой «первые представления» (*first ideas*), предполагающей потенциал для дальнейшего уточнения и улучшения. Дополнительное дистанцирование от описываемых событий, практик народной медицины и фигуры конкретного (хотя и анонимного) знахаря осуществляется

²⁰ В XIX в. была распространена практика адаптации иноязычных имен собственных, поэтому по-русски Присниц именовался Викентием, по-английски – Винсентом, и т. п.

²¹ *Claridge R.T. Hydropathy... P. 57.*

²² *Ibid. P. 62.*

²³ *Rul L.J.G. Op. cit. P. 20.*

²⁴ *Claridge R.T. Hydropathy... P. 3.*

грамматическими средствами, при помощи конструкции “used to”, используемой в английском языке для «описания действий в прошлом, которые более не совершаются»²⁵. Наконец, примечательно, что повествование о знакомстве Присница с водолечением имитирует способы передачи (медицинских) знаний в устной традиции («Говорят, что...»), тем самым косвенно подчеркивая приближенность, ненадежность сведений в обоих случаях: как «первых представлений» о гидротатии, так и информации о молодых годах Присница.

Присниц, «за которого» говорят со страниц гидротерапевтических брошюр его ученики и последователи, принадлежит этому «дописьменному» прошлому, пусть и являет собой его кульминационную точку. Подобное позиционирование целителя во многих источниках акцентируется за счет вкладываемой в его уста прямой речи, которой придается подчеркнуто народный колорит. Иногда эта особенность дополнительно комментируется составителями текстов о водолечении, а приписываемые Присницу афоризмы и специфические речевые обороты «переводятся» на предположительно более близкий аудитории наукообразный язык. Наглядный пример подобного обрамления дает книга о Приснице британского гидротерапевта второй половины XIX в. Ричарда Меткалфа, в которой идея перевода представлена непосредственно: «Хотя он (Присниц. – К. Г.) имел обыкновение выражаться просто и безыскусно, нередко он изрекал глубокие истины, которые на языке науки звучали бы выпяченно. Одним из его любимых речений, которое он не уставал повторять, было: “Негодный инструмент не сделает хорошей работы”, – что, будучи переведено на язык медицины, означало бы: “Больной орган не может нормально функционировать”»²⁶.

Противопоставление «простых и безыскусных» выражений «языку науки» в данном случае можно рассматривать как одно из тех упоминаемых Фабианом косвенных средств временного дистанцирования, «чья темпорализующая функция вытекает из контекста их использования» [Fabian 1983, p. 75]. С одной стороны, мыслям Присница приписывается глубина и «истинность», и Меткалф демонстрирует стремление донести их до читателя без искажений, в виде прямых цитат. С другой стороны, в процитированном фрагменте мы можем наблюдать, по выражению Мишеля де Серто, «работ[у] письма, устанавливающ[ую] власть над “голо-

²⁵ Is it ‘used to’ or ‘use to’? // Онлайн-словарь Merriam-Webster [Электронный ресурс]. URL: <https://clck.ru/eomvc> (дата обращения 24.12.2021).

²⁶ *Metcalf R. Op. cit. P. 55.*

сом», которым оно не может быть, но без которого оно не может существовать» [Де Серто 2013, с. 272]: кажущаяся необходимость «перевода» высказываний Присница ставит под вопрос их самодостаточность и оставляет за Меткалфом исключительную способность к их «правильной» интерпретации.

Более нюансированный дистанцирующий инструмент используется у Рюля, который, приводя в своем тексте позаимствованное из речи Присница понятие, не предлагает перевода, но выделяет его курсивом и дает сноску внизу страницы: «*Дурные вещества* – это принятый у Присница термин общего характера»²⁷. Тем самым также привлекается внимание к оригинальной фразеологии грёфенбергского целителя, в чем можно увидеть знак уважения к нему, элемент идеализации его простонародного происхождения как источника подлинности. Но в то же время выделяемое таким образом выражение остраивается, маркируется как иное по отношению к языку автора и читателей. Этот прием тем более необычен, учитывая, что речь идет не о специальной терминологии, а о повседневной лексике, которую большинство адептов водолечения в середине XIX в. охотно использовали для описания функционирования организма и объяснения природы заболеваний²⁸.

Процитированные работы, которые были написаны уже после смерти Присница, наводят на мысль, что потребность в переводе и комментарии возникает ретроспективно, с оглядкой на безвозвратно завершившийся «золотой век» водолечения. Однако это не так: сходные остраивающие приемы использовали и современники Присница. Так, Клэридж, со ссылкой на немецкого гидропата Карла Готлиба Мунде, приводит следующее изложение Присницевой универсальной этиологии: «Присниц утверждает, что все болезни, кроме тех, что происходят от несчастных случаев, вызваны зловредными гуморами, которые он называет дурными соками»²⁹. В этом примере роль «современного» научного знания парадоксальным образом играет традиция гуморальной медицины, ключевые понятия которой восходят к античности, противостоит же ей народный, просторечный способ описания физиологических про-

²⁷ *Rul L.J.G.* Op. cit. P. 30.

²⁸ Это особенно касается синонима (или альтернативного перевода) упоминаемых Рюлем «дурных веществ» (*mauvaises étoffes*) – «дурных соков». Последнее выражение, о темпорализации которого пойдет речь далее, широко (и без каких-либо комментариев) используется у Росса, у ряда авторов, чьи работы вошли в компиляцию Клэриджа, а также в переписке Гоголя.

²⁹ *Claridge R.T.* Hydropathy... P. 75.

цессов. В то же время за счет перевода с простого языка на ученый между ними устанавливается своего рода эквивалентность, которая дополнительно усиливается в других местах книги, например, когда Присниц именуется «вторым Гиппократом»³⁰. В этом случае античность одновременно воспроизводится и превосходится в фигуре грефенбергского целителя – именно он представляет собой «модернизированную» версию Гиппократа, а не наоборот (как следовало из цитаты Мунде).

Так или иначе, античность в текстах о водолечении занимает структурно близкую позицию к народной культуре с точки зрения темпоральности, представляя собой далекую отправную точку развития, кульминацией которого является современность, – и в то же время эталон, с которым необходимо постоянно сверяться, чтобы это развитие не зашло в тупик. В данном разделе я рассмотрела способы временного дистанцирования, позволяющие удерживать «народ» на почтительном расстоянии от письменной культуры и рафинированного знания элит. Далее речь пойдет о противоположной тенденции – присвоении «архаичной» медицинской традиции в качестве инструмента радикального обновления терапевтических идей и практик, с которым поэтому ассоциируется не столько прошлое, сколько будущее.

Революция без революции: водолечение и «машина прогресса»

«Гидропатия – это борьба света против тьмы, прогресса наук против реакционного невежества и варварства»³¹, – подобные громкие заявления отнюдь не редкость в брошюрах по водолечению. Фигура Присница не только рассматривается в одном ряду с величайшими европейскими врачами всех времен, но и помещается в более общий нарратив прогресса, открытий и завоеваний. Так, Росс называет грефенбергского целителя «вторым Колумбом», который бесстрашно «направил свою ладью в гавань нового», действуя в полном одиночестве наперекор «лаю и насмешкам старого мира»³². Прогрессивный вектор развития медицины, связываемый с водолечением, противопоставляется замкнутому кругу, в который терапевтов и больных ввергает следование привычному образу действий. «Ничто не тиранит нас хуже, чем сила

³⁰ Claridge R.T. Op. cit. P. 3.

³¹ Rul L.J.G. Op. cit. P. 3.

³² Rausse J.R. Miscellanies... P. IX–X.

привычки. Ничто не оказывает более пагубного влияния на наши идеи, мнения и действия, чем установившиеся обыкновения»³³, – утверждает Клэридж, пытаясь объяснить причины, препятствующие повсеместному распространению гидропатии в качестве основного терапевтического подхода.

Властью привычки поддерживается необоснованный, по мысли сторонников лечения холодной водой, авторитет врачей-аллопатов – «ведь что может предложить нам история медицины кроме печальной картины изменчивых принципов, набора сменяющих друг друга теорий, ни одна из которых не способна успокоить честную натуру, удовлетворить пытливым ум?»³⁴. Примечательно, что смена теорий в данном случае воспринимается не как обновление, а как топтание на месте – в другом месте книги Клэриджа утверждается, что «никто не отваживается предложить изменения» в медицине, в отличие от других областей человеческой деятельности, где за десятилетия, прошедшие с окончания Наполеоновских войн, «ошибки и предубеждения непрерывно и последовательно искоренялись», благодаря чему стали возможны существенные «реформы и улучшения»³⁵.

Если лечение холодной водой по методу Присница ассоциируется с античной гиппократической традицией, то официальная медицина первой половины XIX в. в гидропатических брошюрах предстает средневековым феноменом, зародившимся «во времена Крестовых походов, когда арабские врачи ввели в обиход восточные снадобья, которым они приписывали чудесные свойства; и в век астрологии и алхимии, когда велись столь прилежные поиски философского камня, почти каждый народ хвалился, будто нашел некую панацею, некий эликсир жизни; иногда это было какое-нибудь масло или травка, в других случаях – порошок или минерал, пока с течением времени они не скопились в таких количествах, что принципы их применения образовали науку»³⁶. Темпорализация аллопатии здесь заключается не только в прямой отсылке к

³³ *Claridge R.T.* Op. cit. P. 302.

³⁴ *Ibid.* P. 62.

³⁵ *Ibid.* P. 35. Противоречивые оценки официальной медицины как совершенно неизменной или чересчур изменчивой, вероятно, происходят из разных источников, скомпилированных Клэриджем. Но не исключено, что для самого составителя и его коллег в этом сочетании характеристик не было ничего нелогичного: изменения в медицинских теориях и практиках воспринимались как «ненастоящие», так как предполагали, по мнению гидропатов, смену одних заблуждений на другие.

³⁶ *Ibid.* P. 86.

Средним векам, окаменевшим реликтом которых представляется текущая практика официальной медицины, но и в акценте на абсурдный, паранаучный характер таких систем знания, как астрология и алхимия, в один ряд с которыми ставится медикаментозная терапия. Наконец, «отказ в современности» происходит за счет подчеркивания незападного происхождения этой медицинской практики, что позволяет поместить ее в застывшее время ориентального Другого.

Ксенофобные обертоны, прослеживающиеся в отсылках к лукавым арабским врачам-отравителям, также переносятся на представителей западной официальной медицины, которые в брошюрах по водолечению неизменно выступают несправедливыми гонителями лично Присница и в целом всего нового и прогрессивного. Не останавливаясь подробно на преследованиях, жертвой которых, согласно его биографам, стал Присниц на ранних этапах своей карьеры из-за козней конкурентов-аллопатов, рассмотрим более общую рамку, в которую дискурс о водолечении вписывал эти события. Не будучи в строгом смысле слова конспирологической, эта конструкция тем не менее представляет прогресс человечества как процесс одновременно естественный и находящийся под угрозой из-за постоянного противодействия неназванных сил: «Печально известно, что наиболее благотворные для рода людского изобретения, важнейшие открытия и усовершенствования всегда сталкивались с наибольшими препятствиями и подвергались со всех сторон таким нападкам, что их распространение замедлялось»³⁷. Это общая для гидропатов риторика, однако примечателен пример, который приводит Клэридж в качестве иллюстрации описываемых тенденций: «Упомяну лишь вакцинацию, изобретенную доктором Дженнером в 1769 г. Мы знаем, что, несмотря на общепризнанное спасительное воздействие этого изобретения на человечество и подтверждающий это обширный опыт, применение вакцинации в наши дни по-прежнему ограничивается лишь крошечной частью обитаемого мира и находит противников даже в наших собственных рядах»³⁸. Таким образом, текст Клэриджа конструирует хрупкий альянс водолечения и оспопрививания, позволяя первому заручиться символическим капиталом второго как в высшей степени прогрессивного «спасительного изобретения».

Несмотря на риторическую силу этой аналогии, она не получает развития в других гидропатических публикациях. Напротив, всего несколько лет спустя, во второй половине 1840-х гг., основан-

³⁷ *Claridge R.T.* Op. cit. P. 299.

³⁸ *Ibid.*

ный в США «Журнал водолечения» (*Water-Cure Journal*) начал публиковать статьи с такими заголовками, как «Зло вакцинации» и «Греховность прививок» [Whorton 2002, p. 208, 340]. Рюль в своей книге также противопоставляет терапевтические и профилактические методы Присница искусственной иммунизации, подчеркивая, что дети грёфенбергского целителя отличаются отменным здоровьем, не будучи вакцинированы, а сам Присниц «отвергает использование прививок»³⁹.

Расхождение между последователями Присница по вопросу о вакцинации можно рассматривать исходя из специфики национального контекста: для Клэриджа его соотечественник Дженнер является предметом патриотической гордости, тогда как исключительная нелюбовь французов к прививкам, если верить Софи Ге, вошла в пословицу⁴⁰. Однако нельзя не отметить существенное противоречие, в которое входят между собой принципы водолечения и вакцинирования: первое направлено на полное очищение организма изнутри и снаружи, «удалени[е] из тела болезненной материи»⁴¹, тогда как второе, напротив, предполагает намеренное введение патогена (отождествляемого в тексте Рюля с теми самыми «дурными веществами», изгнать которые призвано водолечение⁴²). Таким образом, хотя в книге Клэриджа описание лечения холодной водой по методу Присница как «чудесной революции в медицинском мире»⁴³ очевидным образом моделировалось на основе дискурса о пользе оспопрививания, в других источниках эта характеристика отрывается от прецедента, связанного с открытием Дженнера, и противопоставляется ему.

Использование революционной метафоры в брошюрах по водолечению включает в себе еще одно противоречие. Реальные революционные события 1848–1849 гг., пришедшие на пик попу-

³⁹ *Rul L.J.G.* Op. cit. P. VIII, 35.

⁴⁰ Впрочем, герой Ге с большим энтузиазмом упоминает «открытие доктора Дженнера, над которым смеются, как над всеми полезными новшествами, что не мешает ему ежедневно творить чудеса», и жалеет, что его соотечественники-французы «отстают от всей Европы в том, что касается пользования этим благодеянием» (*Gay S. Ellénoire. Paris: Michel Lévy Frères, 1864. P. 251*). Действие романа разворачивается в наполеоновской Франции, однако написан он был в середине 1840-х гг., и отсылка к Дженнеру в нем до крайности похожа на то, что мы видели у Клэриджа.

⁴¹ Врачебное заведение для лечения холодной водою в Грёфенберге... С. 931.

⁴² *Rul L.J.G.* Op. cit. P. 35.

⁴³ *Claridge R.T.* Op. cit. P. 72.

лярности водолечения, были крайне негативно восприняты самим Присницем⁴⁴ и его последователями⁴⁵. Однако разочарование или шок, которые вызвали у них народные волнения в Европе и свержение авторитарных режимов в отдельных странах, несколько не мешали гидропатам восставать в своих текстах против «тирании»⁴⁶ официальной медицины, «реакционного невежества»⁴⁷ и «старого режима, или образа жизни и питания»⁴⁸. Более того, сами описания болезни и излечения в гидротерапевтических брошюрах коррелируют с идеей революционных преобразований: гидропаты противопоставляют «живительные» острые заболевания, в ходе которых организм сам избавляется от скопившихся вредных веществ и обновляется, зловредным хроническим, постепенно подтачивающим силы больного. Исцелению при лечении холодной водой неизменно предшествует «кризис» (резкое повышение температуры, нарывы по всему телу и т. п.), который может напугать несведущего наблюдателя и самого больного, однако для опытного гидропата знаменует успех терапии.

Представление о том, что путь к здоровью лежит через драматические потрясения, имеет очевидный потенциал для интерпретации в общественно-политическом ключе. И хотя применение этой модели к государственному устройству для гидропатов было немислимо, им весьма импонировала перспектива революции в медицине и в целом идея исторического разрыва, открывающего человечеству путь в новую эру. Таким образом, лечение холодной водой и особенно его дискурсивное обрамление предстают характерным продуктом «века революций», когда риторика радикальных изменений оказывается востребована различными группами, независимо от их политических симпатий и антипатий⁴⁹.

Более удивительным может показаться провозглашение новыми принципов и способов действия, которые, как я показала ранее, в то же время маркировались как принадлежащие далекому про-

⁴⁴ По сообщению биографа, «губительное влияние» этих «ужасных лет» повергло целителя в депрессию и, возможно, ускорило его безвременную кончину (*Metcalf R.* Op. cit. P. 66–67).

⁴⁵ Так, Рюль сообщает, что «бедствия 1848 года» лишили его состояния и не позволили воздвигнуть памятник Присницу (*Rul L.J.G.* Op. cit. P. 18).

⁴⁶ *Claridge R.T.* *Hydropathy...* P. 302.

⁴⁷ *Rul L.J.G.* Op. cit. P. 3.

⁴⁸ *Rausse J.H.* *Miscellanies...* P. 41.

⁴⁹ Отчасти применительно к системам знания это показал уже Эрик Хобсбаум в своем классическом труде: [Hobsbawm 1996, pp. 277–296].

шлому. Однако этот ход имеет очевидные параллели, с одной стороны, в бесконечных переизобретениях античности (которой, как мы видели, отводилась важная роль и в генеалогии водолечения) в западной культуре Нового времени, а с другой – в обновлении искусства на рубеже XIX–XX вв. за счет обращения к «примитивным» этнографическим сюжетам и формам. Подобное смыкание древности и современности становится возможным благодаря работе «машины прогресса», которая, по выражению Алейды Ассман, начиная с революции 1789 г. «черпала энергию из сил разделения, соединения и дифференциации, постоянно производящих разрывы и акцентирующих различия» [Assmann 2020, p. 97]. Гидропатия приобретала свой «прогрессивный» импульс путем отмежевания и от крестьянских корней водолечения, и от официальной медицины своего времени, которые риторически отбрасывались в далекое прошлое. При этом именно темпоральное дистанцирование от народной культуры позволяло эффективно присвоить ее знания и практики.

Литература

- Де Серто 2013 – *Де Серто М.* Изобретение повседневности: Искусство делать. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2013. 330 с.
- Assmann 2020 – *Assmann A.* Is time out of joint? On the rise and fall of the modern time regime. Ithaca; L.: Cornell University Press, 2020. 251 p.
- Fabian 1983 – *Fabian J.* Time and the Other: how anthropology makes its object. N. Y.: Columbia University Press, 1983. 205 p.
- Hobsbawm 1996 – *Hobsbawm E.* The age of revolution, 1789–1848. N. Y.: Vintage Books, 1996. 368 p.
- Porter 1985 – *Porter R.* Laymen, doctors and medical knowledge in the eighteenth century: The evidence of the Gentleman's Magazine // Patients and practitioners in pre-industrial society / Ed. by R. Porter. Cambridge; L.; N. Y.; New Rochelle; Melbourne; Sydney: Cambridge University Press, 1985. P. 283–314.
- Whorton 2002 – *Whorton J.C.* Nature cures: the history of alternative medicine in America. N. Y.: Oxford University Press, 2002. 368 p.

References

- Certeau, M., de (2013), *Izobretenie povsednevnosti: Iskusstvo delat'* [L'invention du quotidien: Arts de faire], European University Press, St Petersburg, Russia.
- Assmann, A. (2020), *Is time out of joint? On the rise and fall of the modern time regime*, Cornell University Press, Ithaca, USA.

- Fabian, J. (1983), *Time and the Other: how anthropology makes its object*, Columbia University Press, New York, USA.
- Hobsbawm, E. (1996), *The age of revolution, 1789–1848*, Vintage Books, New York, USA.
- Porter, R. (1985), “Laymen, doctors and medical knowledge in the eighteenth century: The evidence of the Gentleman’s Magazine”, in Porter, R. (ed.), *Patients and practitioners in pre-industrial society*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, pp. 283–314.
- Whorton, J.C. (2002), *Nature cures: the history of alternative medicine in America*. Oxford University Press, New York, USA.

Информация об авторе

Ксения О. Гусарова, кандидат культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; kgusarova@gmail.com

Information about the author

Ksenia O. Gusarova, Cand. of Sci. (Cultural Studies), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; kgusarova@gmail.com

Из Даниловских чтений. Памятник в контексте эпохи

УДК 7.032(38)

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-197-210

Структура и семантика «двуликих» изображений в греческом искусстве VI–IV вв. до н. э.

Тамаш Петер Кишбали

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, kisbalim@gmail.com*

Аннотация. В данной статье предпринята попытка описать главные структурные и семантические особенности «двуликих» изображений в древнегреческом искусстве VI–IV вв. до н. э. Соединение двух голов (которые могут быть как разными, так и идентичными), смотрящих в противоположные стороны, – это специальный конструкт, созданный для выражения особого отношения между двумя образами. В статье предложены четыре возможные коннотации, которые могут иметь «двуликие» структуры: единство противоположностей, взаимодополнение, удвоение и усиление, пространственные отношения как внутри объекта, так и за его пределами (взаимодействие памятника с контекстом). Эти структурные особенности рассматриваются на материале восточногреческих миниатюрных сосудов VI в. до н. э. и аттических «двуликих» ваз конца VI–V вв. до н. э. Формальные решения анализируются также в контексте визуального мира эпохи, прослеживаются параллели и отсылки, которые способствуют пониманию значения «двуликости» в отдельных памятниках.

Ключевые слова: искусство Древней Греции, архаика, классика, фигурные сосуды, вазопись, «двуликие» изображения

Для цитирования: Кишбали Т.П. Структура и семантика «двуликих» изображений в греческом искусстве VI–IV вв. до н. э. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1, ч. 2. С. 197–210. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-197-210

© Кишбали Т.П., 2022

The structure and meaning of janiform images in Greek art (6th – 4th centuries B.C.)

Tamás Péter Kisbali

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,
kisbalim@gmail.com*

Abstract. The article focuses on the structural and semantic characteristics of “janiform” images in Greek art of the 6th – 4th centuries B.C. Composite depictions of two connected heads (which can be either different or identical), facing in the opposite directions are conspicuously “artificial” constructs. They are created to express a particular relationship between two entities. In this article, I propose four types of connotation in “janiform” imagery: unity of opposites, complementary connection, emphasis through duplication, interaction and spatial relationship both within the object and between the object with its surroundings. These structural observations are applied to the corpus of East Greek miniature vessels of the 6th century B.C. and janiform Attic plastic vases of the late 6th–5th centuries B.C. Analysis of semantics is reinforced by cross-reference to other objects from the same visual milieu.

Keywords: ancient Greek art, Archaic period, Classical period, plastic vases, vase painting, “janiform” images

For citation: Kisbali, T.P. (2022), “The structure and meaning of janiform images in Greek art (6th – 4th centuries B.C.)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, part 2, pp. 197–210, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-197-210

В античном искусстве можно найти много «двуликих» изображений. Головы соединяются в объемных предметах – от самых маленьких (деталей мебели, резных костей), через фигурные сосуды, к двойным скульптурным гермам и архитектурным элементам. «Янусоподобные» схемы часто встречаются и в нумизматике.

В основе таких «двуликих» изображений лежит простая структура: соединение двух голов или лиц, смотрящих в противоположные стороны. Головы могут быть как идентичными, так и отличающимися. Степень «слияния» двух объемов может иметь разный характер, но часто прослеживается тенденция к созданию «общих» деталей, которые в одинаковой мере могут принадлежать обоим половинам. В данной работе хотелось бы проследить, как работает и какие значения принимает эта структура в контексте греческого искусства архаического и классического периодов. В центре внимания окажутся миниатюрные сосуды VI в. до н. э. и «двуликие» вазы

конца VI–V вв. до н. э. Этот материал будет дополнен параллелями, в первую очередь из сферы нумизматики.

Мой интерес к данной теме начался с монет Тенедоса [Kisbali 2020]. На острове, начиная с поздней архаики и вплоть до I в. до н. э., чеканились монеты по довольно устойчивой схеме. На аверсе помещался «двуликий» образ – соединение женской и мужской голов. На реверсе центральную ось занимал лабрис – двойной топор, рядом с которым располагается вариативный набор атрибутов, в основном дионисийского круга. Насыщенная, загадочная иконографическая программа монет привлекала как античных авторов, так и современных исследователей – и, разумеется, существует множество различных интерпретаций того, кто изображен, какие божества или мифические персонажи объединены, какова роль двойного топора. Но здесь есть выход и к другому важному аспекту – к изобразительному потенциалу сдвоенных изображений.

В «двуликих» образах есть определенная привлекательность для исследователя визуальности. Они чрезвычайно насыщены, заставляют «разгадывать» себя. Неестественность, «искусственность» таких соединений сразу наводят нас на мысль, что мы имеем дело со специальным конструктом, созданным для фиксации и передачи определенной идеи, сообщения. Их «намек» кажутся в первом приближении очевидными. И в двухмерном изображении, и в объемно-пластическом воплощении композиция строится по принципу зеркальной симметрии. Мастера стремятся к максимально четкой структуре – думаю, неслучайно, что в древнем искусстве мы практически не находим «двуликих», соединенных под углом 90 градусов. Складывается ощущение, что мы, современные зрители, понимаем базовые структуры, которые были заложены древними мастерами.

Такой «риторический», убеждающий подход самым отчетливым образом проявляется, пожалуй, уже в более поздних двойных гермах, популярных в римское время [Светлов, Савчук, 2017]. Соединение двух знаменитых, знаковых интеллектуалов (например философов) позволяло заключить в один объект тот дискурс, который обычно раскрывался в целой портретной галерее. Такой объект – это пластический аналог жанра «параллельных жизнеописаний», различных сравнений, сопоставлений. В случае с двойной гермой Сократа и Сенеки¹ перебрасывается мост между эпохами и культурами. Мысли и идеи как будто кружатся в одном пространстве – созданном из двух полушарий голов. При этом их иерархия и контраст (например, внешности) тоже сохраняется, со-

¹ Берлин. Античное собрание. № SK 391, вторая четверть III в. н. э.

поставляется – как визуальный аргумент. На двойной герме Эпикура и Метродора² соединение указывает на связь учителя и ученика.

Если посмотреть на «двуликие» образы, то можно выделить четыре ключевые категории основных коннотаций, которые могут иметь эти структуры. Важно, что эти категории не являются взаимоисключающими, а могут уживаться, как разные риторические приемы в рамках одного текста или речи.

1. Единство противоположностей. В структуре изображения может быть выражено единство двух аспектов – и их контраст, и их примирение, соединение. Установление баланса между двумя сторонами явно было важным для античности.

2. Взаимодополнение. Иногда соединение происходит не по контрасту, а по линии пересечения двух образов. Сходство сближает их, объединяет, и остальные аспекты изначальных образов могут действовать взаимно дополняя друг друга.

3. Удвоение и усиление. Удвоение образа по простой, но действенной схеме – зеркальному отражению по вертикальной оси – может служить для усиления содержания.

4. Пространственные отношения: полярность, разнонаправленность, лиминальность. Можно рассмотреть, как «двулика» схема взаимодействует с окружающим пространством, как функционирует, в какой контекст помещается. Лицо – область активная, задающая направление. Если же лиц – два, то они могут обозначать некую полярную оппозицию, но не только собственную, внутреннюю (существующую между «лика» – составными частями структуры), но и противопоставление, которое находится за пределами предмета. Двулика фигура может указывать на два направления и отмечать границу. Именно эта коннотация была основной для двойных герм как межевых знаков.

Разумеется, «двуликие» произведения можно обнаружить в искусстве разных периодов древней истории. Здесь я не ставлю задачу проследить их истоки, а скорее хотел бы обратиться к тем древневосточным примерам, которые позволяют четче определить особенности подхода античных мастеров VI–IV вв. до н. э.

Сосуды, состоящие из двух идентичных женских голов, встречаются в Восточном Средиземноморье в эпоху поздней бронзы³. Женские головы соединены затылками. У них общий высокий цилиндрический головной убор, который образует емкость для

² Лувр. № Ма 88, вторая половина II в. или первая четверть III в. н. э.

³ Сосуд из Угарита. Лувр. № АО 15732; сосуд из Энкоми (Кипр), предположительного сирийского производства. Британский музей. № 1897, 0401.1210.

жидкости. Линии волос сходятся-соединяются клинообразно. Эти левантийские памятники, пожалуй, по своей структуре довольно близки к греческим образцам середины I тыс. до н. э.

Однако не любое сочетание двух голов становится «двуликой» структурой. Здесь главным критерием становится характер соединения, «стыка» половинок. Попробую продемонстрировать эту разницу на примере египетских хатхорических капителей [Arnold 2003, pp. 103–104]. Они бывают двух- и четырехликими, однако, как правило, каждый лик является самостоятельным, отдельно наложенным изображением богини – «общие», относящиеся одновременно к двум ликам элементы, как правило, отсутствуют. Например, в храме Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри две головы Хатхор на противоположных сторонах колонны разделены стеблем папируса, их парики не «срастаются»⁴. Любопытно, что один из «эллинизированных» примеров использования мотива хатхорической капители – капитель из Амафунта на Кипре⁵ – объединяет две головы «общим» париком. Самая наглядная деталь – лента, перехватывающая волосы, которая на более раннем египетском памятнике прерывается, а на кипрском – сплошная.

Степень интеграции, взаимного «слияния» двух фигур тоже разнится. К примеру, на ручке из слоновой кости, найденной в Нимруде⁶, две обнаженные женщины стоят спина к спине. Их тела и головы трактованы по отдельности, «общих» деталей нет, линия, разделяющая прически проведена четко. Несмотря на наличие двух соединенных фигур, смотрящих в противоположные направления, этот предмет мы не можем назвать «двуликим» или «янусоподобным». То же самое относится к «четырёхликому» варианту⁷. И в целом полнофигурное изображение создает совсем иное ощущение, нежели сконцентрированность и емкость изображения только голов или лиц.

«Янусоподобные» изображения в греческом искусстве получают распространение в период архаики, в том числе в результате переработки египетских и переднеазиатских мотивов.

⁴ Сравнение можно провести и с более поздними и мобильными культовыми предметами, например с фаянсовым систром VII–VI вв. до н. э. Музей изящных искусств. Будапешт. № 51.2296 – две стороны с ликами богини разделены урями.

⁵ Археологический музей Лимассола. № АМ 805 (83.2.1), ок. 480 г. до н. э.

⁶ Ручка веера или зеркала из слоновой кости. Британский музей. № 118102, IX–VIII вв. до н. э.

⁷ Ручка веера или зеркала из слоновой кости. Метрополитен-музей. № 52.23.2, VIII–VII вв. до н. э.

В восточногреческих центрах⁸ производят миниатюрные «двуликие» арибаллы [Webb 1978] в фаянсе и терракоте. Их высота не превышает 5–6 см. В VI в. до н. э. мы встречаем разные решения соединения голов. Лики могут дублировать друг друга, как в фаянсовом сосуде с двумя бородатыми мужскими фигурами⁹. Волосы с прочерченными линиями сливаются на месте стыка. На другом памятнике соединены два этнических типажа «врагов», хорошо известные из репертуара египетского искусства – африканский и переднеазиатский¹⁰. Возможно, не совсем правильно называть этот образец «двуликим» или «янусоподобным», поскольку очертания головы африканца прорезаны полностью и перекрывают черепную коробку второго персонажа – деление не «равное». Отдельно стоит фаянсовый сосуд из коллекции Лувра¹¹: первое лицо – мужское, соответствует азиатскому (или даже напрямую «ахеменидскому») типу, второе лицо сильно повреждено, но, возможно, представляет женщину, т. е. контраст не только по типу, но и по полу. Уэбб справедливо указывает, что сама концепция изображения этнических типов – «чисто египетская» и восходит к более древней, устоявшейся традиции [Webb 1978, p. 130], однако структура (совмещение голов в одном сосуде) – нововведение этой эпохи, и, возможно, такие арибаллы появляются именно в греко-египетской контактной зоне в VII–VI вв. до н. э.¹²

Принцип противопоставления можно проследить, например, в сосуде с изображением женщины и рычащего льва¹³ (рис. 1). Женское лицо спокойное, с тонкими чертами – львиная морда отрывистая. Поверхность сосуда богата разными фактурами: прямые линии в верхней части парика сменяются мелкими квадратами, а львиная грива трактована как масса завитков. При профильном обзоре контраст создается и между глубоко и детально проработанными ушами двух «сущест»: округлые очертания против острых звериных ушей.

⁸ В первую очередь в египетском Навкратисе и на Родосе.

⁹ Метрополитен-музей. № 1972.118.142, последняя четверть VI в. до н. э.

¹⁰ Британский музей. № 1847.0806.20, середина VI в. до н. э. Можно провести сравнение «соединенных» фигур с иконографией пленников, например с «пучком» разнотипных голов на рельефе Рамсеса II из Мемфиса, Каирский египетский музей, № JE 46189.

¹¹ Лувр. № E 11261, период XXVI династии, см. также в каталоге: *Gifts of the Nile. Ancient Egyptian Faience* / Ed. By F.D. Friedman. London: Thames & Hudson, 1998. P. 229, cat. no. 125.

¹² Более ранних «янусовидных» сосудов в Египте не удалось выявить.

¹³ Музей Гетти. № 91.AI.25, середина VI в. до н. э., возможно, родосско-го производства.



Рис. 1. Арибалл с головой женщины и льва, фаянс, Музей Гетти, № 91.AI.25, середина VI в. до н. э.
© Public Domain / Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program

Радикальный контраст ощущается особенно в тех примерах, где человеческое лицо противопоставлено монструозной маске [Webb 1978, р. 130]. К этой группе относится и миниатюрный фаянсовый сосуд в ГМИИ им. А.С. Пушкина¹⁴. В собрании Метрополитен-музея есть и редкий «четырёхликий» экземпляр¹⁵: два главных образа (молодой женщины и морщинистого чудовища) дополнены двумя меньшими (льва и еще одной устрашающей маски).

И наконец, фаянсовый сосуд, который уже меньше связан с «египтизирующими» мотивами – это арибалл с Гераклом и быком¹⁶ [Webb 1978, р. 130, no. 878]. Это очевидная отсылка к подвигу Геракла (укрощение Критского быка), и поскольку речь идет о «противопоставлении», памятник может быть прочитан и как схематизированная схватка героя и животного. Дополнительную

¹⁴ ГМИИ. № ИГ-3077. I.1.a 2679. Памятник был впервые описан М.И. Максимовой (*Максимова М.И.* Три фаянсовых арибалла: Из коллекции В.С. Голенищева. № 3077, 3813, 2498 // Памятники Музея изящных искусств имени императора Александра III в Москве. 1913. Вып. 4. С. 129–137). Есть вероятность, что памятник следует датировать не эпохой архаики, а концом II в. н. э.

¹⁵ Метрополитен-музей. № 1992.11.59, конец VI в. до н. э.

¹⁶ Лувр. № MNB 2026, период архаики.

пластическую интригу создает львиная шкура, натянутая на голову Геракла как капюшон. Морда льва воспринимается как третье «лицо» на арибалле. В противопоставлении с быком Геракл здесь не просто надевает трофейную шкуру, но словно перевоплощается, становится львом, терзающим быка.

Рассмотренная выше группа сосудов представляет продукцию, скорее всего, нескольких восточногреческих центров, связанных торговыми и художественными контактами. Отдельные памятники активно обращаются к египетским мотивам, но на уровне структуры идут эксперименты с новыми способами сочетания голов. Предпочтение отдается контрастным и взаимодополняющим образам.

Архаические мастера быстро перерабатывают и собственные типы: наряду с распространенными в родосской керамике арибаллами с изображением воина в шлеме [Ducat 1966] мы находим более редких сдвоенных воинов на Кипре [Fourrier 2009, pp. 132–133, fig. 3a–b] – это решение может восприниматься одновременно и как отсылка к популярным родосским образцам, и как их «усиление».

Далее я хотел бы обратиться к другой группе пластически обогащенных сосудов.

В конце VI – первой половине V в. до н. э. в аттических мастерских смело экспериментируют с формой, производят разнообразные (порою весьма причудливые) фигурные вазы, среди них – двуликие канфары и арибаллы [Cohen 2006, pp. 247–248].

Из намеченных выше категорий в них сильнее всего задействованы контрастные эффекты. Лики противопоставляются по полу, цвету кожи, этносу, по «характеру». Часто обыгрывается контраст между эллинами и эфиопами, мужчинами и женщинами¹⁷. Другая распространенная тема – контраст между сатиром и юной женщиной¹⁸. На возвышающихся над сдвоенными головами шейках находятся дополнительные краснофигурные сцены – таким образом, трехмерная пластическая ваза включает в себя и двухмерное изображение¹⁹. Даже если обе половинки – сатиры, они могут отличаться по возрасту и пигментации [Kisbali 2020, p. 33, fig. 4].

¹⁷ Арибалл. Лувр. № СА 987, 515–510 гг. до н. э.

¹⁸ Канфар. Метрополитен-музей. № 21.88.64, конец V в. до н. э.; канфар. Британский музей. № 1885,0711.1, ок. 470 г. до н. э.

¹⁹ Тему взаимодействия «двуликого» образа с другими изобразительными зонами в пределах одного объекта я пока оставляю за рамками этой статьи, но в будущем ее необходимо развить. Помимо керамических сосудов можно привлечь металлические (например серебряный канфар с ликийскими надписями – Британский музей. № 1962,1212.1, IV в. до н. э.); а также провести сравнение с рельефными полосами архаических кариатид.



Рис. 2. Канфар с головой Геракла и женщины,
Лувр, № LL 135 / Н 44, 480–460 гг. до н. э.
© Wikimedia Commons / Public Domain

Индивидуального здесь мало – в этом визуальном мире действуют именно универсальные типажи. Однозначно распознается только Геракл – его напарница остается типизированной и неидентифицированной, как, например, на канфаре из коллекции Лувра²⁰ (рис. 2).

Двусторонняя структура сосудов этого типа позволяет манипулировать контрастными семантическими полюсами. В зависимости от того, как человек, держащий сосуд, поворачивает и направляет его, выстраиваются разные взаимоотношения, отождествления и противопоставления. Такие приемы были активно задействованы в контексте симпосия, пиршества, и позволяли очертить границы себя и пережить опыт иного [Лиссарраг 2008, с. 64–65].

Совершенно другое впечатление создается от следующего памятника – арибалла с двумя женскими головами²¹ (рис. 3). Лица двух женщин идентичны. Прическа трактована в виде рядов «шариков». По сути такое же женское лицо можно встретить, например, в паре с Гераклом на одном из сосудов, рассмотренных выше. Однако модальность этого памятника совершенно иная. Удвоенная женская голова усиливает некое внутреннее значение – и это

²⁰ Лувр. № LL 135 / Н 44, 480–460 гг. до н. э. См. также схожий канфар, прежде в собрании Гетти, ныне репатрированный в Италию [Cohen 2006, pp. 272–273, no. 81].

²¹ Лувр. № СА 986, 520–510 гг. до н. э.



Рис. 3. Арибалл с двумя женскими головами,
 Лувр, № СА 986, 520–510 гг. до н. э.
 © Wikimedia Commons / Marie-Lan Nguyen

значение, вполне возможно, уточняется фигурой совы, нарисованной на боковой части.

Любопытно, что обычно на двуликих сосудах место «стыка», срастания двух голов скорее пытаются «нейтрализовать», скрыть. Часто туда помещается украшение, номинально относящееся, например, к женской половине, или место соединения прикрывается локонами волос²². Когда головы одинаковые, то переход почти не ощущается. Но в данном случае расположение совы скорее акцентирует внимание на месте соединения, нарушает плавность перехода и, собственно, выступает важным атрибутом.

Для понимания этого сосуда можно обратиться к материалам нумизматики. Соединение двух практически идентичных женских голов мы находим на одном из близких по времени чеканов Афин. На аверсе монет двуликий женский образ, с диадемами и «общей» серьгой. На реверсе – профильное изображение головы Афины в шлеме. Эрика Симон [Simon 1970] выдвинула предположение,

²² Хотя известен ряд сосудов, где «стык» обозначен четкой черной линией: *Schöne-Denkinger A. Corpus Vasorum Antiquorum*. Berlin, Antikensammlung 18 (Deutschland 103). München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2018. № F 4044, F 4045; или канфар из Художественного музея Кливленда, № 1979.69, 470–460 гг. до н. э.



Рис. 4. (а) Серебряный диобол, Лампсак, ок. 480 г. до н. э.
 © <https://www.moneymuseum.com/en/coins/?id=732>;
 (б) Сиракузы, 344–317 гг. до н. э.
 © <https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=2614&lot=74>
 (изображения не в едином масштабе)

что «двуликая» фигура на аверсе отсылает к локальному афинскому культу Афродиты Пандемос, почитаемой совместно с Пейфо (богиней убеждения; см. также у Павсания, 1.22.3). Гипотеза привлекательная, ведь святилище существовало в Афинах, а идеологический фон рубежа VI–V вв. до н. э. располагал к тому, чтобы на чеканах города поместить отсылки к «мирному» сплочению (через «убеждение», а не насилие), созданию союзов.

Теперь возвращаемся к сосуду с двумя женщинами. Сова на шее – атрибут Афины. И вырисовывается параллель между этим арибаллом и чеканом с возможной парой Афродиты Пандемос и Пейфо – на реверсе которой изображается профиль Афины в шлеме. Эти вещи чрезвычайно близки «по программе». И даже если предположение Эрики Симон об идентификации «двуликого» образа на монетах как Афродиты и Пейфо неверно, визуальная связь между монетами и сосудом неоспорима.

Любопытно, что эта нумизматическая схема, видимо, была адаптирована и за пределами Аттики, а именно в Лампсаке, в Мисии. Чеканы города действительно сильно напоминают афинские: на аверсе двуликая женская голова, на реверсе – богиня Афина в шлеме (рис. 4а). Некоторые исследователи связывают заимствование



Рис. 5. Скульптура с двумя женскими головами, терракота,
по: Rizzo G.E. Busti fittili di Agrigento // Jahreshefte des Österreichischen
Archäologischen Institutes in Wien. 1910. Bd. 13. Abb. 44

чекана с тесными контактами между афинским тираном Гиппием и лампсакским тираном (Thuc. VI.59) [Kisbali 2020, p. 37, n. 11].

Если обратиться к западным ареалам, то тоже можно найти чекан с двойной женской головой, но уже позже, во второй половине IV в. до н. э., в Сиракузах эпохи Тимолеонта (рис. 4б). Есть исследователи [Kroll 1981, p. 29], которые подчеркивают ориентацию на афинский прототип, но если присмотреться, то ясно, что совпадает только схема. На сиракузской монете две женщины соединены головным убором с плоской верхней частью, волосы прикрыты ниспадающей вуалью. Какие дополнительные коннотации могли активироваться в сознании сицилийцев при виде сдвоенной женской головы со специфическим головным убором? Можно обратить внимание на любопытную находку из того же региона. Это терракотовая скульптура с двумя женскими головами из погребения в Агридженто, которую датируют концом V в. до н. э.²³ (рис. 5). Их лица практически не отличаются (хотя есть расхождения глаз и причесок). Учитывая погребальный контекст – пара может представлять Деметру и Корну-Персефону. Правда, эта интерпретация требовала бы наличие более явной возрастной дифференциации персонажей. В таком слу-

²³ Публикация памятника: Rizzo G.E. Busti fittili di Agrigento // Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien. 1910. Bd. 13. S. 63–86. Иллюстрации: Abb. 44–45.

чае это соединение, которое отталкивается от «родства», близости и сходства, и далее акцентирует взаимодополняющие аспекты двух изначальных образов. Какова бы ни была интерпретация, схожие образы в нумизматике и в культовых предметах, очевидно, должны были считываться и соотноситься современными зрителями.

Итак, в работе я рассмотрел ряд «двуликих» изображений и очертил то поле значений, которое заложено в самой структуре подобных образов и активируется в зависимости от контекста – культового, погребального, симпосиального, общественно-политического. Выстраивание и высказывание идей с помощью таких визуальных приемов оказывается довольно распространенным в VI–IV вв. до н. э. Они будут востребованы и в последующие периоды античности. Предложенные во введении статьи четыре категории, надеюсь, пригодятся при анализе «двуликих» памятников других периодов и культур.

Литература

- Лиссарраг 2008 – *Лиссарраг Д.* Вино в потоке образов: Эстетика древнегреческого пира / Пер. Е. Решетниковой. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 176 с.
- Светлов, Савчук 2017 – *Светлов Р.В., Савчук В.В.* Спиной к спине: двойная герма Сократа и Сенеки и «визуальная мораль» в античном мире // ΣΧΟΛΗ. Философское антиковедение и классическая традиция. 2017. Т. 11. № 1. С. 208–219.
- Arnold 2003 – *Arnold D.* The encyclopedia of Ancient Egyptian architecture. Princeton: Princeton University Press, 2003. 274 p.
- Cohen 2006 – *Cohen B.* The colors of clay. Special techniques in Athenian vases. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2006. 372 p.
- Ducat 1966 – *Ducat J.* Les vases plastiques rhodiens archaïques en terre cuite. P.: Éditions E. De Boccard, 1966. 224 p.
- Fourrier 2009 – *Fourrier S.* East Greek and Cypriote ceramics of the Archaic period // Cyprus and the East Aegean: international contacts from 3000 to 500 BC / Ed. by V. Karageorghis, Ou. Kouka. Nicosia: A.G. Leventis Foundation, 2009. P. 131–138.
- Kisbali 2020 – *Kisbali T.P.* Two faces and many interpretations: a note on the janiform coinage of Tenedos // Numismatica e Antichità Classiche. 2020. Vol. 49. P. 27–37.
- Kroll 1981 – *Kroll J.H.* From Wappenmünzen to Gorgoneia and Owls // Museum Notes (American Numismatic Society). 1981. Vol. 26. P. 1–32.
- Simon 1970 – *Simon E.* Aphrodite Pandemos auf attischen Münzen // Schweizerische numismatische Rundschau = Revue suisse de numismatique = Rivista svizzera di numismatica. 1970. Vol. 49. S. 5–19.
- Webb 1978 – *Webb V.* Archaic Greek Faience. Miniature scent bottles and related objects from East Greece, 650–500 BC. Warminster: Aris & Phillips Ltd., 1978. 174 p.

References

- Arnold, D. (2003), *The encyclopedia of Ancient Egyptian architecture*. Princeton University Press, Princeton, USA.
- Cohen, B. (2006), *The colors of clay. Special techniques in Athenian vases*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, USA.
- Ducat, J. (1966), *Les vases plastiques rhodiens archaïques en terre cuite*, Éditions E. de Boccard, Paris, France.
- Fourrier, S. (2009), “East Greek and Cypriote ceramics of the Archaic period”, in Karageorghis, V. and Kouka, O. (ed.), *Cyprus and the East Aegean: international contacts from 3000 to 500 BC*, A.G. Leventis Foundation, Nicosia, Cyprus, pp. 131–138.
- Kisbali, T.P. (2020), “Two faces and many interpretations: a note on the janiform coinage of Tenedos”, *Numismatica e Antichità Classiche*, vol. 49, pp. 27–37.
- Kroll, J.H. (1981), “From Wappenmünzen to Gorgoneia and Owls”, *Museum Notes (American Numismatic Society)*, vol. 26, pp. 1–32.
- Lissarrague, D. (2008), *Vino v potoke obrazov. Estetika drevnegrecheskogo pira* [Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec], Novoye literaturnoye obozreniye, Moscow, Russia.
- Simon, E. (1970), “Aphrodite Pandemos auf attischen Münzen”, *Schweizerische numismatische Rundschau = Revue suisse de numismatique = Rivista svizzera di numismatica*, vol. 49, pp. 5–19.
- Svetlov, R. and Savchuk, V. (2017), “Back to Back: the double herm of Socrates and Seneca and ‘visual morality’ in the ancient world”, *ΣΧΟΛΗ. Ancient Philosophy and the Classical Tradition*, vol. 11, no. 1, pp. 208–219.
- Webb, V. (1978), *Archaic Greek faience. Miniature scent bottles and related objects from East Greece, 650–500 BC*, Aris & Phillips Ltd., Warminster, England.

Информация об авторе

Тамаш Петер Кишбали, кандидат искусствоведения, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119192, Россия, Москва, Ломоносовский пр-т, д. 27, корп. 4; kisbalim@gmail.com

Information about the author

Tamáš Péter Kisbali, Cand. of Sci. (Art Studies), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bldg. 4, bld. 27, Lomonosovsky Av., Moscow, Russia, 119192; kisbalim@gmail.com

Визуализация образа «птицы,
собирающей птенцов под крылья» (Мф. 23:37–38)
в западнохристианском искусстве

Анна В. Пожидаева

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики», Москва, Россия,

apojidaeva69@mail.ru

Аннотация. Аллегорическая картина Франса Флориса, хранящаяся в собрании Лувра, имела ряд названий, в том числе «Аллегория Троицы». В композицию Поклонения Троице введены нетрадиционные элементы: крылья по сторонам креста и курица с цыплятами у его подножия. Ряд ветхо- и новозаветных цитат призван прояснить программу картины. В статье будет сделана попытка обзора предыстории образа птицы, покрывающей крыльями птенцов, в ветхо- и новозаветной традиции – как текстовой, так и иконографической. Недавний анализ программы, сделанный Э. Воуком, будет дополнен рядом текстов и изображений, имеющих отношение к образу Богоматери и к францисканской тематике, происходящих из позднесредневековых сборников ехемпра и с большой вероятностью ставших тематической базой для непосредственного источника программы картины Флориса (по мнению Э. Воука) – поэмы «Gallina» Аларда Амстердамского.

Ключевые слова: христианская иконография, иконография Богоматери, аллегория в живописи

Для цитирования: Пожидаева А.В. Визуализация образа «птицы, собирающей птенцов под крылья» (Мф. 23:37–38) в западнохристианском искусстве // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1, ч. 2. С. 211–226. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-211-226

Visualization of the image of a “bird spreading its wings over its nestlings” (Mat. 23:37–38) in Western Christian Art

Anna V. Pozhidaeva

HSE University, Moscow, Russia, apojidaeva69@mail.ru

Abstract. The allegorical painting by Frans Floris (Louvre collection) was given a number of names, including ‘Allegory of the Trinity’. There are some unconventional elements in the composition of the ‘Adoration of the Trinity’, including the wings flanking the cross, and a hen with her chicks underneath it. Several quotations from both the Old and the New Testaments are used to clarify the message of the painting. In this article an attempt is made to review the significance of the image of a bird spreading its wings over its nestlings. Old and New Testament traditions, both textual and iconographic, will be reviewed. Recent analysis by Edward W. Wouk will be complemented with several texts and relating to the Holy Mother in the Franciscan tradition. These images and texts come from late medieval miscellanies of “exempla”, and are believed by Wouk to be inspired by the poem ‘Gallina’ by Alardus of Amsterdam and for the conception of Floris’ painting of the Trinity.

Keywords: Christian Iconography, Iconography of the Virgin, Allegory in Painting

For citation: Pozhidaeva, A.V. (2022), “Visualization of the image of a ‘bird spreading wings over its nestlings’ (Mat. 23:37–38) in Western Christian Art”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, part 2, pp. 211–226, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-211-226

Загадочное аллегорическое произведение антверпенца Франса Флориса, называемое традиционно «Аллегория Троицы» (1562, Лувр, INV 20746) [Wouk 2015, pp. 39–40] (рис. 1), на официальном сайте музея имеет более пространное и многозначное название «Иисус Христос, Сын Божий, собирающий и защищающий человечество Своей крестной жертвой»¹. Согласно описанному здесь же провенансу, за последние 300 лет картина сменила ряд названий, наглядно иллюстрирующих этапы осмысления ее программы. Впервые зафиксировано появление подписанной и датированной 1562 г. картины лишь в собрании принца Савойского Виктора-Амедея. После его смерти в 1742 г. она фигурирует в каталоге его коллекции

¹ Сайт Музея Лувр [Электронный ресурс]. URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010061750> (дата обращения 24.12.2021).



Рис. 1. Флорис Франс Аллегория Троицы, 1562, Лувр, INV 20746

под названием «Христос на кресте с разными фигурами»². Уже через полвека она, пройдя, вероятно, через руки Иасента Риго [Wouk 2015, p. 48], появляется в составленном Альбером Ленуаром «Реестре памятников Франции» в составе алтарных образов церкви Сен-Сюльпис под названием «Мистическая аллегория» кисти Никколо дель Абате³. В инвентарной книге Лувра в 1814 г. она уже фигурирует под названием «Бог-Отец, представляющий мертвого Иисуса Христа поклоняющимся святым, составляющим небесный Двор»⁴. Нынешняя версия названия и окончательная атрибуция кисти Франса Флориса появились лишь в 1983 г.⁵ Само многообразие версий названия говорит не только об отсутствующей информации о первоначальном назначении и названии вещи, первые сведения о которой отделены почти двумястами годами от года ее написания, но и о наличии нетривиальной и малопонятной программы.

² Catalogue des tableaux du cabinet de feu S. A. S. Mgr. le Prince de Carignan, Paris, 1743, p. 4 [Электронный ресурс]. URL: <https://goo.su/KNeHV9> (дата обращения 24.12.2021).

³ Inventaire general des richesses d'art de la France, 1794 [Электронный ресурс]. URL: <https://inlnk.ru/xvnZPG> (дата обращения 24.12.2021).

⁴ "Correspondance de Vivant Denon" [1999], II, n° 3297 p. 1117 et n° 3307 p. 1120 (см.: [Wouk 2015, p. 48]).

⁵ Лувр: описание собрания [Электронный ресурс]. URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010061750> (дата обращения 24.04.2021).

Серьезное исследование программы «Аллегории» предпринял Эдвард Воук в двух своих недавних работах [Wouk 2015; Wouk 2018]. Автор связывает программу картины с идеологией движения никодимитов в Нидерландах середины XVI в. Явный антипапский пафос программы, а также отсутствие любых следов боковых створок говорит в пользу предназначения изображения не для церковного интерьера, а для иного молитвенного пространства, однако с точностью определить его не удается, поскольку история бытования картины до середины XVIII в. неизвестна.

В центре композиции представлена Троица в иконографии, сходной с Дюреровским «Поклонением Троице»⁶, восходящим к позднесредневековой иконографической схеме «Престол Благодати»⁷ с одним существенным отличием – фигура Распятого Христа снабжена большими крыльями, схожими с орлиными, а у подножия креста, непосредственно перед толпой предстоящих и фигурой Иоанна Крестителя, указывающего на Распятого, изображена курица с цыплятами. Крылья Христа покрыты золотыми надписями с цитатами из Ин. 10, Ин. 14, Мф. 11: «Я есмь Свет миру», «Я есмь пастырь добрый» etc. На горизонтальной перекладине креста также золотом написан текст Мф. 3:17: «Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение». Ни одна из этих цитат, впрочем, не объясняет ни наличия крыльев, ни присутствия курицы у подножия Креста. Некоторую ясность в ситуацию вносит изображенная слева от Троицы в мелком масштабе сцена – Христос с апостолами на пути к Иерусалиму, держащий в руках свиток с надписью «Ierusalem, Ierusalem... quotiens volui congregare filios tuos... sicut gallina» (сокр. Мф. 23:37: «Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков и камнями побивающий посланных к тебе! сколько раз хотел Я собрать детей твоих, как птица собирает птенцов своих под крылья, и вы не захотели!» Или Лк. 13:34: «Иерусалим! Иерусалим! избивающий пророков и камнями побивающий посланных к тебе! сколько раз хотел Я собрать чад твоих, как птица птенцов своих под крылья, и вы не захотели!»). В русском синодальном варианте (как и в тексте Септуагинты – *ὄρνις*) фигурирует «птица, собирающая птенцов», в то время как в Вульгате, латинском переводе св. Иеронима, фигурирует *gallina* – курица, собирающая цыплят под крылья (как и в церковнославянском варианте – кокошь).

Дж. Брюйн называет непосредственным источником этого образа [Bruyn 1988, p. 108] поэму нидерландского гуманиста Адалар-

⁶ 1511, Вена, Художественный музей. См.: [Wouk 2015, p. 49].

⁷ *Braunfels W. Dreifaltigkeit // Lexikon der christlichen Ikonographie / Ed. by E. Kirschbaum. 1968. Bd. 1. S. 525.*

да Амстердамского «Курица» (1528), изданную по случаю свадьбы антверпенского книгоиздателя Франса Биркмана. Титульный лист издания украшает гравированная эмблема, изображающая курицу с цыплятами с круговой надписью, повествующей о «благочестивой заботе и заботливом благочестии», связанные с христианским браком, и аллегорически интерпретируются приведенные выше слова Иисуса об Иерусалиме. Дополнительным аргументом в пользу этой интерпретации автор считает присутствие гипотетического автопортрета мастера с женой среди предстоящих Троице. Э. Воук же прямо связывает изображение курицы с темой Марии-защитницы, иконографией *Madonna della Misericordia* [Wouk 2015, p. 56], подкрепляя свой тезис указаниями на композиционное сходство нижней части картины с предстоящими с упомянутым иконографическим типом. Однако в его интерпретации неактуальная для протестантского мира мариологическая тема заменяется общей идеей уподобления отношений в христианском браке попечению Бога о человеке. Еще один источник этого образа – хорошо известный романисту Флорису алтарный образ кисти Джулио Романо, *Pala Fugger*, написанный в 1522 г. для немецкого коммерсанта Якоба Фуггера и до сего дня находящийся *in situ* в римской церкви Санта-Мария дель Анима, принадлежащей немецкой католической общине. На дальнем плане, за сценой Поклонения Младенцу, фигурирует курица с цыплятами в галерее Рынков Траяна.

Сохраняющаяся до начала XVI в. популярность образа курицы, покрывающей крыльями цыплят, может быть проиллюстрирована присутствием ее в «Эмблемах» А. Альciati (1522) с пояснительной подписью “*Gallina incubans audito accipitre, ova vitiat [715.b.]*”.

Однако эта линия не объясняет наличия распростертых крыльев у Распятого. Образ «крылатого» Распятия Э. Воук связывает пластически с изображением имперского орла с Распятием меж крыльев, а идейно – с мистическим обществом «Дом любви», к которому принадлежали многие близкие к Флорису антверпенцы, включая картографа и гуманиста Абрахама Ортелиуса [Wouk 2015, p. 53].

Не оспаривая интерпретации Э. Воука, попытаемся создать более широкий круг иконографических и смысловых ассоциаций, способных повлиять как на визуальную структуру, так и на программу этого беспрецедентного произведения. Попробуем выстроить наше рассуждение по классической схеме иконографического анализа, приведя в начале весь корпус текстов Ветхого и Нового заветов, относящихся к теме птицы с птенцами и осенения крыльями и последовательно рассмотрев возможные варианты иллюстрирования приведенных отрывков.

Образ «птицы с распростертыми крыльями» используется неоднократно в тексте Ветхого завета в отношении Всевышнего, заботящегося о Своем народе, и разными способами воплощается в памятниках иконографии. Рассмотрим ряд подобных примеров и попытаемся оценить, в каких случаях текст способен повлиять на иконографическую схему, а в каких этого не случается или это влияние менее выражено.

Изображения Духа в сцене Первого дня Творения

Иконография Духа Святого в виде голубя, соответствующая Быт. 1:2, имеет простую текстовую предысторию. Сам образ Духа как голубя в сцене Первого дня Творения, появившийся, по некоторым данным, уже в раннехристианском искусстве⁸, формально связан с новозаветными текстами, описывающими Крещение Христа (ср. Мф. 3:16). Однако в экзегетической традиции глагол, описывающий движение Духа над водой, вызывает к жизни ряд уточнений. Так, в «Беседах на Шестоднев» Василия Великого говорится: «Как же Он “ношашеся верху воды”? Скажу тебе не свое мнение, но мнение одного Сириянина, который был столько же далек от мирской мудрости, сколько близок к ведению истинного. Итак, он говорил, что Сирский язык выразительнее и, по сродству с Еврейским, несколько ближе подходит к смыслу Писания. Разумение же сего речения таково. Слово “ношашеся”, как говорит он, в переводе употреблено вместо слова “согревал” и “оживотворял” водное естество, по подобию птицы, насиживающей яйца и сообщающей нагреваемому какую-то живительную силу»⁹. У этого образа есть собственно иудейская версия толкования. Так, в талмудическом сборнике Бавли Хагига в уста учителя Бен Зома вкладывается такое объяснение этого образа: «я созерцал пространство между верхними и нижними водами, и между ними было всего три пальца ширины, как сказано: Дух Божий носился над водою подобно голубке, парящей над своим птенцом, ни к чему не прикоснувшись»¹⁰. Эта же тема возникает и в тексте Ефрема Сирина: «Он согревал, оплодотворял и соделовал родотворными воды, подобно птице, когда она с распростертыми

⁸ О первом примере изображения Духа над Бездной в виде голубя в фресках римской базилики Сан Паоло фуори ле Мура и связанных с ним разногласиях см. [Пожидаева 2021, с. 184–186].

⁹ Василий Великий, Беседы на Шестоднев, 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=132452> (дата обращения 24.12.2021).

¹⁰ [Орлов 2020, с. 263].

крыльями сидит на яйцах и во время этого распростертия своей теплотой согревает их и производит в них оплодотворение»¹¹. Однако эта тема не находит отражения ни в восточно-, ни в западнохристианской иконографии. В миниатюрах средневизантийских октавехов воздействие Духа Святого на творимый мир изображено иначе, в виде лучей, исходящих от Десницы¹² (например, Vat.gr. 746, f. 19v), подобных изображению «славы Божией», наполняющей Скинию (Vat.gr. 746, f. 260r) [Weitzmann 1999, p. 185].

Иллюстрации к тексту Псалтири

В тексте Псалтири не раз используется образ крыльев Всевышнего, осеняющих верных. Приведем несколько цитат:

Пс.16:8: Храни меня, как зеницу ока; в тени крыл Твоих укрой меня (Синодальный перевод). *Sub umbra alarum tuarum protege me* (Вульгата).

Пс. 35:8: Как драгоценна милость Твоя, Боже! Сыны человеческие в тени крыл Твоих покойны. *Filii autem hominum in tegmine alarum tuarum sperabunt.*

Пс. 56:2: Помилуй меня, Боже, помилуй меня, ибо на Тебя уповает душа моя, и в тени крыл Твоих я укроюсь, доколе не пройдут беды.

Et in umbra alarum tuarum sperabo, donec transeat iniquitas.

Пс. 90.3-4: Перьями Своими осенит тебя, и под крыльями Его будешь безопасен.

Scapulis suis obumbrabit tibi, et sub pennis ejus sperabis.

Сложно будет найти примеры иллюстрирования текста псалма полностью как нарративного повествования, вне традиционного круга миниатюр Утрехтской псалтири (Утрехт, Библиотека Университета, MS 32, ок. 820 г.) и трех ее островных копий, сделанных последовательно в скриптории церкви Христа в Кентербери между 1010 и 1200 г. Это Харлейская Псалтирь, относящаяся к первой трети XI в. (Лондон, Вр. L., Harley 603), Псалтирь Эдвина 1150–1170-х гг. (Cambridge, Trinity college, MS R. 17.1) и так называемая Большая Кентерберийская Псалтирь последней четверти XII в. (Париж, Национальная библиотека, lat. 8846). Проблеме отношений «образец – копия» между этими четырьмя рукописями

¹¹ Ефрем Сирин. Толкование на Книгу Бытия, 1 [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Efrem_Sirin/tolkovanie-na-knigu-bytija/1 (дата обращения 23.12.2021).

¹² См.: [Weitzmann 1999, p. 15–16].

посвящена обширная литература¹³. В способах визуализации темы охраняющих крыльев Всевышнего между всеми четырьмя рукописями наблюдается полное единообразие: в роли носителя крыльев всегда выступает фигура ангела (см., например: Утрехт f. 20v, Harley f. 20v, Eadwine 61r etc). В миниатюрах к 90 псалму тема осенения крыльями и вовсе отсутствует. Интересно, что образ птицы возникает лишь в иллюстрации к 35 псалму, и то таким образом, что трудно его непосредственно связать со строками “in tegmine alarum tuarum”. Изображения двух птиц в качестве фонтанов, из которых изливаются струи воды, иллюстрируют, видимо, 10 стих 35 псалма: Quoniam apud te est fons vitae.

Изображения, опирающиеся на текст Ис. 31:5

Как птицы – птенцов, так Господь Саваоф покроев Иерусалим, защитит и избавит, пощадит и спасет (Sicut aves volantes, sic proteget Dominus exercituum Jerusalem, protegens et liberans, transiens et salvans).

Тексты пророчеств еще в меньшей степени, чем Псалтири, могут быть буквально проиллюстрированы. Среди изображений, ассоциативно соотнесенных с образом птицы, покрывающей птенцов, из пророчества Исаяи, Л. Чаковская [Чаковская 2011, с. 226–227] называет мозаики синагог в Маоне и Бейт-Альфе VI в. н. э., подчеркивая связь слов Христа о Иерусалиме, избивающем пророков, именно с этой цитатой. Э. Роуз [Rose 2019, р. 64] вслед за Андре Грабаром дополняет этот список другими примерами мозаик раннехристианского периода, которые ассоциируются с материнской заботой Церкви или синагоги о верных. Однако в этом ряду примеров мы встречаем скорее обобщенно-архетипические образы, чем конкретную иллюстрацию текста. Они в целом могут свидетельствовать о наличии мощной и достаточно ранней традиции изображения птицы с птенцами, но вряд ли дают возможность провести непосредственную параллель с искусством XVI в.

Логично было бы присоединить к этому списку цитату из книги Второзакония: «как орел вызывает гнездо свое, носится над птенцами своими, расprostирает крылья свои, берет их и носит их на перьях своих» (Втор. 32:11). Sicut aquila provocans ad volandum pullos suos, et super eos volitans, expandit alas suas, et assumpsit eum, atque portavit in humeris suis.

¹³ Из последних исследований см., например: [Caillet 2012].



*Рис. 2. «Курица из Монцы»,
IV или VI вв. (Рим или Лангобардское королевство?).
Монца, Музей собора*

Однако Второзаконие – далеко не самый иллюстрируемый текст в Ветхом Завете, и нам предстоит увидеть, что ассоциации с ним в иконографии связаны скорее с прообразовательной ролью этого отрывка.

Итак, у образа птицы с птенцами, вложенного евангелистами в уста Христа, длинная ветхозаветная предыстория. Рассмотрим теперь варианты визуального воплощения этой темы именно в новозаветном контексте.

«Курица из Монцы»

Беспрецедентная группа из позолоченного серебра с драгоценными камнями из сокровищницы собора в Монце (рис. 2) изображает курицу с семьей цыплятами. Мнения исследователей в отношении места изготовления и датировки памятника разделяются между римской работой IV в. и лангобардской мастерской конца VI в.¹⁴

¹⁴ *Erlande-Brandenburg A. La poule aux poussins d'or du trésor de Monza // Bulletin Monumental. T. 127, n°4. 1969. P. 333.* Алан Эрланде-Бранденбург ссылается также на мнение Жана Юбера о существовании множественных реплик этой группы, подтвержденное упоминанием в локальных легендах.

Среди вариантов осмысления этой группы, приведенных Э. Роуз [Rose 2019, pp. 61–63], стоит выделить следующие:

- 1) семь асийских церквей, упомянутых в Откр. 2–3 (версия, которой противоречит свидетельство хрониста Паоло Мориджа о курице с 12-ю цыплятами)¹⁵;
- 2) Теоделинда и провинции Ломбардии;
- 3) языческий благопожелательный образ плодородия, связанный со вторым браком Теоделинды с Агилульфом;
- 4) Христос или Церковь, защищающие своих верных, – версия, по мнению Роуз, указывающая на роль Теоделинды, первой лангобардской королевы, отринувшей арианство, в обращении лангобардов к истинной вере.

В качестве подкрепления последней версии автор приводит ряд цитат из ранних латинских отцов и более поздних богословов Западной Церкви (св. Ипполит Римский, св. Иероним Стридонский, св. Иларий Пиктавийский, Храбан Мавр, Гуго Сен-Викторский) [Rose 2019, p. 62], связывающих образ Бога Отца и Христа с птицей, покрывающей верных. Две из этих цитат нам представляются особенно примечательными.

Св. Ипполит Римский в своем трактате «О Христе и Антихристе» комментирует цитату из пророка Малахии 4:2 следующим образом: «Церковь, бегущую от города в город... не имеющую с собою ничего иного, как только два крыла орла великого, т. е. веру Иисуса Христа, Который, распростерши святые руки Свои на святом древе, развернул два крыла, правое и левое, призывая к себе всех верующих, и покрывая их, “якоже кокош птенцы своя” (Мф. 23, 37). О чем и у Малахии говорится: “и возсияет вам боящимся имени моего солнце правды, и исцеление в крилах его” (Мал. 4:2)»¹⁶.

Св. Иероним в Трактате на Псалмы говорит: «Словно птенцов Своих, Господь крылами Своими покрывает нас, как орел. Ибо сказано там: Как орел покрывает птенцов своих. Стало быть, мы можем сказать, что Бог защищает нас, как отец и как наседка защищает птенцов своих, чтобы не похитил их ястреб. Но и другое можем сказать: плечами Своими осенит тебя, то есть вознесен будет на кресте, прострет руки и заслонит нас; и под крыльями Его

¹⁵ См.: Ulisse Aldrovandi. Ornithologiae tomus alter – 1600. Liber Decimusquartus qui est de Pulveratricibus Domesticis. Libro XIV che tratta delle domestiche amanti della polvere. P. 305 [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/hin-wel-all-00001977-001> (дата обращения 20.12.2021).

¹⁶ Ипполит Римский. Слово о Христе и Антихристе, 61. Цит. по: *Священномученик Ипполит Римский. Слово о Христе и Антихристе. М.: Сибирская благовонница, 2014.*



*Рис. 3. Лукас Кранах Старший.
Стигматизация св. Франциска. 1502 г.
Вена, Галерея Бельведер*

будешь иметь надежду»¹⁷. Первая часть цитаты связана, как мы видим, с приведенным нами выше отрывком из Втор. 32:11. Обе приведенные цитаты объединяют, как мы видим, тему Распятия с осенением крыльями и образом наседки, курицы.

Обе эти темы, включая подробность – крылья, подобные орлиным, – мы наблюдаем и в аллегорической картине Флориса. Сама беспрецедентность подобного соединения элементов в иконографии заставляет думать, что верхняя часть композиции Флориса связана именно с этой темой, которую Дж. Брюйн называет «отдаленным прецедентом» ее программы [Вгун 1988, р. 107] и противопоставляет непосредственному, близкому источнику – трактату Адаларда Амстердамского «Курица».

В отношении же непосредственного пластического прототипа этого образа, вряд ли связанного с протестантской приверженностью букве Писания, можно осторожно высказать предположение о возможности влияния широко распространенной к XVI в. францисканской версии Распятия с Христом с крыльями херувима, основанной на тексте «Большой легенды» св. Бонавентуры и хорошо известной и в Северной Европе (см., например, работу Лукаса

¹⁷ Иероним Стридонский. Трактат на Псалмы, 90, 33 [Электронный ресурс]. URL: <https://ekzeget.ru/bible/vtorozakonie/glava-32/stih-11/> (дата обращения 20.12.2021).

Кранаха Старшего «Стигматизация св. Франциска», 1502, Вена, Галерея Бельведер) (рис. 3). Эта версия представляется нам более вероятной, чем связь с габсбургским «орлом Рейха», созданным около 1510 г. Г. Бургкмайром, на которую указывает Э. Воук [Wouk 2015, p. 52]. Автор не зря замечает, что соотношение фигуры Распятого с крыльями орла (вспомним комментарий св. Иеронима к Втор. 32:11) в картине Флориса иное, чем в композиции Бургкмайра.

Рассмотрев связь образа курицы и цыплят с темой Распятия в ранней латинской экзегезе и ее возможные влияния на программу картины Флориса, обратимся к первому известному нам случаю совмещения в иконографии темы Креста и изображения курицы с цыплятами. Это апсидная мозаика церкви Сан-Клементе в Риме (1128), изображающая процветший крест, у подножия которого разворачиваются несколько сцен, в том числе фигурируют птичница, кормящая кур, курица с цыплятами вблизи курятника и коршун, пикирующий на них сверху (рис. 4). Нам известна лишь одна попытка интерпретации этой группы сюжетов. Г. Маттиэ называет их «сельскими занятиями в животворящей тени Креста»¹⁸. Однако в дальнейшем тема курицы с цыплятами займет особое место в проповеди высокого и позднего Средневековья. Анн-Мари Поло де Болье в своем обзоре обращения к нашей теме в проповеднических «*exempla*» приводит два типа примеров. Первый связан с соединением образа Распятого и курицы, охраняющей цыплят. Так, в трактате *Ci nous dit* раннего XIV в. используется образ Христа, вознесенного на крест, в сравнении с курицей: «Простирая свои крылья, [Христос] победил дьявола, как наседка, которая поднимается в воздух, видя коршуна, чтобы защитить своих цыплят. Так и Иисус поднялся в воздух с простертыми крыльями, чтобы охранить нас от бесов»¹⁹. Автор указывает на наличие этого образа уже в проповедях Иакова Ворагинского, автора «Золотой легенды», к сожалению, без точной ссылки на источник. В другом подобном сборнике, *Tabula exemplarum*, присутствует еще более поразительное сравнение Распятого с курицей, на этот раз жареной: «Христос, прибитый к кресту, был подобен жареной курице, так как Он вначале был оципан, то есть раздет, потом нанизан на вертел креста и закреплен на нем железными гвоздями, затем вознесен высоко, к солнечному жару. И так же, как когда проверяют, хорошо ли жарена птица, ей пронзают грудь отточенным лезвием: если выйдет не кровь, но прозрачный жир, можно сказать, что курица изжарена,

¹⁸ *Matthiae G. Pittura Romana del Medioevo*. Roma: Fratelli Palombi editori, 1966. Vol. 2. P. 54.

¹⁹ [Polo de Beaulieu 2017, p. 10].



Рис. 4. Крест-Древо жизни (деталь).
Рим, церковь Сан-Клементе, 1128 г.

так и с Ним сделали то же: пронзили Его бок, и излился прозрачный жир...»²⁰ Итак, сближение «Распятие-курица с цыплятами» существует к концу Средневековья не только в рамках экзегезы, но и широко распространено в популярной проповеди.

Вернемся теперь к упомянутому выше образу Марии-Защитницы и иконографии *Madonna della Misericordia*, упомянутом Э. Воуком в качестве одного из источников нижней части композиции картины Флориса. Действительно, коленопреклоненные фигуры предстоящих кресту вызывают в памяти популярный в Европе тип изображения Марии, укрывающей верных своим плащом, но вместо фигуры Марии в центр композиции помещается Распятие, а вместо Ее плаща верных осеняют крылья орла. Воук называет этот прием протестантской версией изображения «Благодати без Марии» [Wouk 2015, p. 48]. Заметим, что источником распространения этого образа также становятся популярные доминиканские поучительные сборники XIV в. – на этот раз миниатюры с короткими подписями, *Speculum Humanae Salvationis*. Т. Кастальди приводит в качестве самого раннего примера упомянутого выше иконографического типа миниатюру в сборнике 1324 г. [Castaldi 2015, p. 33] (*Speculum Humanae Salvationis*. Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. “Coleridge” – Ms. 43) (рис. 5). Несколькими десятилетиями раньше появляется в проповедях о Деве доминиканца Иакова Ворагинского и сравнение Марии с курицей-наседкой. «Курицы с цыплятами подобны Марии. Курица более других животных обладает чертами, присущими Марии: состраданием, заботливостью, великодушием и терпеливым рачением о высиживании яиц. Ей присуще сострадание, ибо она сострадает маленьким и больным цыплятам так, что, кажется, страдает сама вместе с ними. Она показывает это сострадание движениями своих перьев и крыльев...

²⁰ [Polo de Beaulieu 2017, p. 8].



Рис. 5. Богоматерь, укрывающая плащом верных.
Speculum Humanae Salvationis.
Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. "Coleridge" (Ms. 43), 1324 г.

и голосом... Во-вторых, она показывает [заботливость], зорко присматривая за ними, покрывая их крыльями и покрывая от налетов коршуна, как это делает Бог (Мф. 23:37)»²¹.

Итак, мы попытались показать, что программа «Аллегии» Флориса может базироваться не только на непосредственных текстовых и иконографических источниках XVI в., но, возможно, имеет гораздо более глубокие истоки, укорененные в проповеднической и иконографической традиции позднего Средневековья.

Литература

- Орлов 2020 – Андрей (Орлов), *prot.* Кавод на реке: Преображение Иисуса в Божью Славу в евангельских рассказах о Крещении // Традиции преображающего видения в иудаизме и христианстве. М.: Ин-т Св. Фомы, 2020. С. 225–300.
- Пожидаева 2021 – Пожидаева А.В. Сотворение мира в иконографии средневекового Запада: Опыт иконографической генеалогии. М.: НЛО, 2021. 464 с.
- Чаковская 2011 – Чаковская Л.С. Воплощенная память о Храме: художественный мир синагог Святой Земли III–VI вв. н. э. М.: Индрик, 2011. 368 с.

²¹ [Polo de Beaulieu 2017, p. 8]. К сожалению, автор не указывает непосредственный источник цитаты (перевод мой. – А. П.).

- Bruyn 1988 – *Bruyn J.* Old and new elements in 16th – entury imagery // *Oud Holland*, 1988. Vol. 102, no. 2. P. 90–113.
- Caillet 2012 – *Caillet J.P.* La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par les miniaturistes du VIIIe au XIIe siècle // *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. 2012. T. 43. P. 49–50.
- Castaldi 2015 – *Castaldi T.* L'iconografia della Madonna della Misericordia e della Madonna delle frecce nell'arte bolognese e della Romagna nel Tre e Quattrocento // *Eikón Imago*. 2015. № 7. P. 31–56.
- Polo de Beaulieu 2017 – *Polo de Beaulieu A.-M.* Poules et poulets entre métaphores et realia dans la prédication et les *exempla* du Moyen Âge // *Revue d'ethnoécologie*. 2017. T. 12 (mis en ligne le 18 décembre 2017, consulté le 19 avril 2019). URL: <http://journals.openedition.org/ethnoecologie/3335> (дата обращения 20.12.2021). DOI: 10.4000/ethnoecologie.3335
- Rose 2019 – *Rose E.* Faith, memory, and Barnyard Fowl. The hen and chicks sculpture of the basilica di Giovanni Battista at Monza // *INTAGLIO: University of Toronto Art Journal*. 2019. Spring. Vol. 1. P. 57–82.
- Weitzmann 1999 – *Weitzmann K., Bernabo M.* The Byzantine Octateuchs. Princeton: Princeton University Press, 1999. 404 p.
- Wouk 2015 – *Wouk E.* Frans Floris's Allegory of the Trinity (1562) and the Limits of Tolerance // *Art History*. 2015. No. 38. P. 39–67.
- Wouk 2018 – *Wouk E.* Frans Floris (1519/20–1570): imagining a Northern Renaissance // *Brill's Studies in Intellectual History*. 2018. Vol. 267. № 19. P. 380–415.

References

- Orlov, A. (2020), “Cavod on the river: the Transfiguration of Our Lord in His Father's Glory in Gospel's narrative concerning the Theofany”, in *Traditzii preobrajaushego videnia v iudaisme i christianstve* [Transfigurative vision's traditions in Judaism and Christianity], Moscow, Russia, pp. 225–300.
- Pozhidaeva, A.V. (2021), *Creation of the world in Western medieval Iconography. The essay of iconographic genealogy*, Moscow, Russia.
- Chakovskaya, L.S. (2011), *The incarnated memory of Temple. The imagery of synagogues in Holy Land in sec. III–VI*, Moscow, Russia.
- Bruyn, J. (1988), “Old and new elements in 16th century imagery”, *Oud Holland*, vol. 102, no. 2, pp. 90–113.
- Caillet, J.P. (2012), “La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par les miniaturistes du VIIIe au XIIe siècle”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. 43, pp. 49–50.
- Castaldi, T. (2015), “L'iconografia della Madonna della Misericordia e della Madonna delle frecce nell'arte bolognese e della Romagna nel Tre e Quattrocento”, *Eikón Imago*, no. 7, pp. 31–56.

- Polo de Beaulieu, A.-M. (2017), "Poules et poulets entre métaphores et realia dans la prédication et les exempla du Moyen Âge", *Revue d'ethnoécologie*, t. 12, available at: <http://journals.openedition.org/ethnoecologie/3335> (Accessed 20 Dec. 2021), DOI: 10.4000/ethnoecologie.3335
- Rose, E. (2019), "Faith, memory, and Barnyard Fowl. The hen and chicks sculpture of the Basilica di Giovanni Battista at Monza", *INTAGLIO: University of Toronto Art Journal*, vol. 1, spring, pp. 57–82.
- Weitzmann, K. and Bernabo, M. (1999), *The Byzantine Octateuchs*. Princeton, USA.
- Wouk, E. (2015), "Frans Floris's allegory of the Trinity (1562) and the limits of tolerance", *Art History*, no. 38, pp. 39–67.
- Wouk, E. (2018), "Frans Floris (1519/20–1570): imagining a Northern Renaissance", *Brill's Studies in Intellectual History*, vol. 267, no. 19, pp. 380–415.

Информация об авторе

Анна В. Пожидаева, кандидат искусствоведения, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; 105066, Россия, Москва, ул. Старая Басманная, д. 21/4, стр. 3; apojudaeva69@mail.ru

Information about the author

Anna V. Pozhidaeva, Cand. of Sci. (Art Studies), associate professor, HSE University, Moscow, Russia; bldg. 3, bld. 21/4, Staraya Basmannaya St., Moscow, 105066, Russia; apojudaeva69@mail.ru

Прокопий Чирин и Сийский подлинник

Полина В. Западалова

*Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия,
zapad.dom@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются 10 прорисей из Сийского подлинника конца XVII в. (РНБ. ОЛДП. Ф. 88), надписанных именем иконописца Прокопия Чирина. Три из них составляют вместе поясной Деисус, к этой же группе относится четвертый лист, на котором зеркально отображен тот же образ Богоматери, что и на л. 198. На трех листах другой группы показан ростовой Деисус с Новозаветной Троицей «в силах» в среднике. Еще два подписных листа – самостоятельные изображения Богоматери Тихвинской и Богоматери с Младенцем на престоле с избранными святыми. Два Деисуса и две богородичные иконы, с которых сняты прориси, вписываются в так называемую строгановскую художественную традицию и, вероятно, восходят к иконам Прокопия Чирина. Нам удалось установить, что сборник содержит, по крайней мере, еще три прориси, связанные с его творчеством: «Царевич Димитрий и Димитрий Солунский», «Димитрий-царевич и Роман Угличский» и «Мученик Никита», – до нашего времени дошли иконы, послужившие для них образцами, хранящиеся соответственно в Третьяковской галерее, Русском музее и Смоленском государственном музее-заповеднике.

Ключевые слова: прорись, Прокопий Чирин, Н.В. Покровский, Сийский подлинник, иконография, XVII век

Для цитирования: Западалова П.В. Прокопий Чирин и Сийский подлинник // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1, ч. 2. С. 227–248. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-227-248

Procopy Chirin and the Compendium of Icon Patterns from the Siya Monastery

Polina V. Zapadalova

*The State Russian Museum, Saint Petersburg, Russia,
zapad.dom@mail.ru*

Abstract. The article contains an analysis of nine images (*prorisi*), signed with the name of the painter Procopy Chirin, from the book of icon patterns (late 17th century, RNB. OLDP. F88), which was created as a handbook for Russian icon-painters. Three of them comprise a small half-length Deisis; to this group belongs also the fourth drawing (fol. 185), which is a mirror image of the Mother of God (on fol. 198). The following three imprints, forming a group, show a full-length Deisis with the Holy Trinity in Majesty in the centre. The last two, the “Mother of God of Tikhvin” and the “Mother of God with a Child on the throne and the saints” are independent. All four images (two icons of the Deisis and two of the Virgin), to which the *prorisi* go back, fit into the so-called “Stroganov” artistic tradition and evidently reproduce the icons of Procopy Chirin. Moreover, the book contains at least three more images related to his work: “Tsarevich Demetrius and Demetrius of Thessaloniki”, “Tsarevich Demetrius and Roman of Uglich” and “Saint Nicetas”. The icons that served as prototypes for these drawings have survived to the present day, and are stored respectively in the Tretyakov Gallery, the Russian Museum and the Smolensk State Museum (reserve.).

Keywords: prorisi, Procopy Chirin, N.V. Pokrovsky, compendium of icon patterns, iconography, XVII century

For citation: Zapadalova, P.V. (2022), “Procopy Chirin and the Compendium of Icon Patterns from the Siya Monastery”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, part 2, pp. 227–248, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-227-248

Имя царского иконописца Прокопия Чирин – одно из наиболее известных в истории русской иконописи. Его биография была реконструирована А.И. Успенским на основе документов Архива Оружейной палаты¹. А.И. Успенский и Н.В. Покровский ввели в научный

¹ *Успенский А.И.* Царские иконописцы и живописцы XVII в.: Словарь. М.: Печ. А.И. Снегиревой, 1910. С. 292–296; см. также об этом художнике: *Ровинский Д.А.* Обзорение иконописания в России до конца XVII века: Описание фейерверков и иллюминаций. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1903. С. 31–33; *Искусство строгановских мастеров в собрании Государственного Русского музея: Каталог выставки.* Л.: Художник РСФСР, 1987. С. 55–59; и др.

оборот листы из Сийского иконописного подлинника (РНБ. ОЛДП. Ф. 88), связанные с Прокопием Чириным; их наблюдения остаются наиболее полным источником об этих прорисях. Несмотря на обилие текстов о Прокопии Чирине – мастере, в искусстве которого в 90-е гг. XVI в. обрела зрелость строгановская школа [Такташова 1981а, с. 15], – его творчество овеяно духом легендарности. «Словарь русских иконописцев» указывает 13 его подписных произведений и девять работ со спорной атрибуцией². Актуальным остается вопрос об атрибуции произведений ведущих иконописцев конца XVI – первой четверти XVII в. [Баранов, Кочетков 2014]. Так, П. Муратов отрицал у так называемых строгановских мастеров наличие ярких художественных почерков³. Исследования Л.Е. Такташовой, напротив, содержат попытку выделить особенности манер у отдельных художников этого направления [Такташова 1981b; Такташова 2020]. Согласно наблюдениям Такташовой, из всех «строгановских» мастеров работы Прокопия Чирина «особенно много копировали» [Такташова 1977, с. 7]. В связи с тем что иконы Прокопия Чирина высоко ценились и в XVII столетии, и впоследствии – в среде любителей старины XIX – начала XX в., – уже первые исследователи его наследия задавались вопросом о подлинности приписываемых мастеру работ. В частности, Н.П. Кондаков допускал, что копией является икона «Мученик Никита» из коллекции И.С. Остроухова (ГТГ, инв. 12109)⁴.

Характерен сам факт включения листов с именем Прокопия Чирина в Сийский сборник: авторитет иконописца не был низвержен во второй половине XVII в. вопреки смене господствующего стиля и доминированию в искусстве «живоподобной» стилистики. Все прорисы Сийского подлинника, описания которых приведены ниже, были созданы в XVII в., по большей части – во второй половине этого столетия. Новое обращение к «переводам», привлечшим внимание в конце XIX – начале XX в., может содействовать прояснению научного представления об искусстве Прокопия Чирина.

² Словарь русских иконописцев XI–XVII веков. М.: Индрик, 2009. С. 760. В издании говорится о переводах с произведений Прокопия Чирина в Сийском подлиннике, их названия не упоминаются.

³ *Муратов П.П.* Строгановская школа: Эпоха Михаила Федоровича // История русского искусства / Ред. И.Э. Грабарь. М.: Издание И. Кнебель, 1913. Т. 6. С. 360. «По странной иронии судьбы, именно эти мастера подписывали весьма часто иконы своим именем... Эти имена и работы мало говорят нам о разнообразии художественных индивидуальностей, – гораздо менее, чем линии и краски иных безыменных новгородских икон XV века».

⁴ *Kondakov N.P.* The Russian icon / Transl. by E.H. Minns. Oxford, 1927. P. 172.

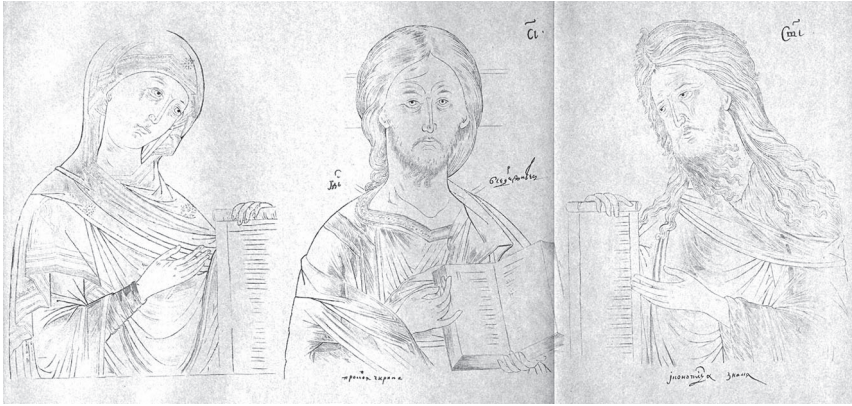


Рис. 1. Деисус.
Л. 184, 186, 198. Сийский подлинник.
Прориси последней четверти XVII в.

Поясной Деисус (л. 184, 185, 186, 198). Впервые в подлиннике имя этого мастера можно прочесть на л. 184, где начинается надпись: «Проко(п)я Чирина», – продолженная на двух следующих листах: «г(с)дрва» (л. 185) «иконописца знамя» (л. 186). Три прориси вместе образуют поясной Деисус с Пантократором (л. 184), Богородицью (л. 185) и Иоанном Крестителем (л. 186). К этой группе принадлежит и л. 198 с Богородицей и надписью «знамя Прокопия Чирина», восходящий к той же иконе, что и л. 185. Уже Н.В. Покровский, впервые описавший эти прориси, отнес их к одной серии, не упустив из виду особенности техники исполнения 185-го листа⁵.

Обратимся вначале к прорисям «Вседержитель», «Иоанн Предтеча» и «Богородица» (л. 184, 186, 198), исполненным, очевидно, в 70–80-х гг. XVII в. (рис. 1, 2). Водяной знак – литеры «BEAVEORT» на л. 186 – служил сопровождением филигрانی «голова шута» на л. 184, на л. 198 размещается «голова шута» иного типа⁶. Очевидно,

⁵ Покровский Н.В. Сийский иконописный подлинник. СПб.: ОЛДП, 1897. Вып. III. С. 143–144, № 135–137, табл. XLIV, XLVI. «...Лист с изображением Богородицы, входящим в состав этого деисуса, поставлен в оригинале не на своем месте; а вместо него, по недосмотру собирателя листов, поставлено под № 211 другое изображение Богородицы... оно сходно с первым, но сделано в обратную сторону и поэтому не подходит к этому деисусу».

⁶ Дианова Т.В. Филигрانی XVII–XVIII вв.: «Голова шута»: Каталог. М.: Труды Государственного Исторического музея, 1997. № 184 (1680, 1682), 214 (1693).



*Рис. 2. Святой Иоанн Предтеча.
Прорись из Сийского подлинника.
Л. 186.
Последняя четверть XVII в.*

прориси были исполнены одновременно, хотя для «Богородицы» использована другая бумага. Они близки по размерам (21,5 × 30,5 – «Вседержитель», 20,5 × 30,5 – «Иоанн Предтеча», 21,9 × 31 – «Богородица»), идентичны по технике. В оттисках гармонично дополняют друг друга сажевые и киноварные контуры. Наиболее важные линии выполнены черным цветом, света – красным. Рисунок отличается изяществом и подробностью. Тонкими сажевыми контурами, поддержанными красными штрихами, обозначены пряди волос Иоанна и Спасителя. Хитон и гиматий Христа, милоть и плащ Иоанна Предтечи, платье и мафорий Богородицы обильно покрыты киноварными разделками. На обратной стороне трех прорисей начертано имя «Никодимъ», полученное Василием Мамонтовым в 1673 г. при постриге в монахи Антониево-Сийского монастыря [Кольцова 2009, с. 64]. Они представляют собой повторные отпечатки с прямым «незеркальным» отображением икон-оригиналов. В совокупности датировка бумаги и владельческая надпись указывают на создание оттисков (л. 184, 186, 198) в последней четверти XVII в. Они были сделаны на основе более ранних зеркальных переводов, и в подлиннике имеется лист из первичной трехчастной серии – оттиск с Богородицей на л. 185 (31 × 22 см). Снятая с иконы прорись на л. 185 послужила оригиналом для оттиска на л. 198. Она исполнена на бумаге второй четверти XVII в.⁷ раньше трех других, о создании до 1673 г. свидетельствует и владельческая надпись «Кондако(в)

⁷ Аналогичные филигранные: *Дианова Т.В., Костюхина Л.М.* Филигранные XVII века: По рукописным источникам: Каталог. М.: Государственный Исторический музей, 1988. № 1218 (1626 г.), 1220 (1648 г.).

Васка». Лист сильнее загрязнен, линии отображены четче, контуры усилены чернильными обводками.

Нет веских оснований не доверять атрибуции, указанной в подлиннике. Графические листы могли восходить к произведению Прокопия Чириня. Их иконография и отчасти стиль находят соответствие в искусстве ведущих царских мастеров начала XVII в. Прокопию Чирину приписывается поясной Деисус начала XVII в. из собрания А.В. Морозова (ГТГ, инв. 14238, 14239, 14240)⁸. Он не связан непосредственно с рассматриваемыми прорисями, но очевидна художественная близость произведений. В обоих случаях речь идет о небольшом трехчастном Деисусе. Высота фигур на прорисях от нижней границы средника до верха главы составляет 27 см, размер икон – 32 × 27 см. Прориси и иконы принадлежат изводу Деисуса с акцентированной композиционной симметрией, достигнутой за счет сходства жестов и атрибутов у Предтечи и Богородицы. На основании надписи на обороте Прокопию Чирину атрибутируется икона Богородицы из Деисуса в собрании Великоустюгского государственного музея-заповедника (ВУМЗ, инв. 8738. 32,3 × 27,7 × 3,2), схожая по иконографии с лл. 185 и 198. Живопись конца XVI – начала XVII в. (?) скрывают позднейшие записи.

В конце XVI – первой половине XVII в. имели хождение варианты трехчастного Деисуса небольшого формата. Один из них представлен иконами «Вседержитель» (држ-1050), «Богородица» (држ-1052) и «Иоанн Предтеча» (држ-1051) Истома Савина из Русского музея⁹, принадлежавшими, согласно надписям на обороте, Максиму Строганову. Как и на прорисях, Богородица и Предтеча держат развернутые по вертикали свитки, но Истома Савин иначе трактовал образ Вседержителя: Он благословляет «открытой» десницей, придерживает Евангелие сбоку, а не снизу, а гиматий окутывает Его фигуру, оставляя видимым лишь треугольник хитона на шее. Об актуальности иконографии с двумя вертикальными свитками в середине XVII в. свидетельствует трехчастный Деисус из Архангельского музея¹⁰, предстательствующий за еще один ва-

⁸ Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи: Опыт историко-художественной классификации. Т. 2: XVI – начало XVIII в. М.: Искусство, 1963, кат. № 807. С. 332–333.

⁹ Икона Иоанна Предтечи не раскрыта, при описании мы опирались на сведения, полученные при рентгенографическом исследовании (съемка 01.09.1981, архив ОТТИ ГРМ).

¹⁰ АОКМ, КП 7713 («Вседержитель»), КП 7784 («Богородица»), 100ТЖ («Иоанн Предтеча»). Происходят из Благовещенской церкви Соловецкого монастыря.

риант средника, отличный и от прориси, и от иконы из Русского музея: Христос поддерживает Евангелие за нижний край, а гиматий опоясывает Его фигуру и спадает с левого плеча¹¹.

Христос на л. 184 показан по пояс, легкому развороту Его торса вправо противопоставлены положение левой руки и раскрытой книги. У книги, поставленной наклонно на шуйце Спасителя, снизу и по бокам виден обрез, страницы намечены киноварными штрихами. Овал лика Христа удлинённый, с тонкими чертами, асимметричная причёска пышная, с копной кудрей, спадающих на правое плечо. Правая рука до кисти скрыта гиматием, благословляющий жест Христос направляет на себя. Господь облачен в исчерченный ассистом хитон с клавиом. Украшение на вороте, составленное из киноварных полос разной толщины и двух рядов цветочного орнамента, – единственное в композиции. Аналогичный узор с пятилепестковыми цветками просматривается на кайме мафория Богородицы (л. 198). Пояса золотых узорчатых полос на одеждах характерны для так называемой строгановской иконы (о термине: [Вилинбахова 1987, с. 9]). Примером может служить средник триптиха «Богоматерь Владимирская, с праздниками и святыми» первой четверти XVII в., поступившего в Русский музей в 1917 г. из собрания М.С. Олива (држ-2559)¹². На основании надписи, просматривающейся в инфракрасном свете, авторство триптиха приписывается Прокопию Чирину. На одеждах Богоматери обнаруживаются те же орнаментальные мотивы, что и на интересующих нас прорисях.

Извод иконографии Пантократора в композиции на л. 184 нередко встречается на иконах небольшого формата¹³ и был распространён в Новгороде, вероятно, являвшемся родиной Прокопия Чирина¹⁴. К нему принадлежит изображение на таблетке из новгородского Софийского собора (ГТГ) конца XV – начала XVI в. (ГТГ, инв. 14255). На ней в Евангелии вписан текст «Придите ко мне все

¹¹ Такая иконография находит аналогию среди прорисей Сийского подлинника (л. 199).

¹² Осень русского Средневековья: Искусство XVII в. в собрании Русского музея: Альманах. СПб.: Palace Editions, 2018. Вып. 535. Кат. № 19. С. 22–23 (с библиографией).

¹³ Иконы XIII–XVI вв. в собрании музея имени Андрея Рублева. М.: Северный паломник, 2007. Кат. № 106. С. 566–567.

¹⁴ Ещё один новгородский пример – средник складня «Господь-Вседержитель, Богоматерь и Феодор Тирон» (ГИМ). Государственный исторический музей: Альбом / Ред.-сост. Е.М. Юхименко. М.: Интербук-бизнес, 2006. С. 87.

труждающиеся и обремененные» (Мф. XI, 28), возможно использованный и на иконе, лежащей в основе оттиска, на котором в книге просматривается киноvarная заглавная буква «П».

Богоматерь на л. 185 и 198 показана чуть склонившей голову, не взирающей на предстоящего. Правая рука простерта молебнo, в шуйце – свиток, текст которого начинается со слов (л. 185): «Владыко Господи Иисусе Христе Сыне...»¹⁵. Ее лик типологически близок изображению Богородицы в триптихе «Богоматерь Владимирская, с праздниками и святыми» первой четверти XVII в. (ГРМ, држ-2559). Для этого типа личного характерны полновесность форм, манерность линии, очерчивающей левую щеку (она состоит из трех дуг, соединенных в одной кривой), деформация форм, подчиненная трехчетвертному ракурсу: обращает на себя внимание сильно устремленный вниз внешний угол левого глаза. Сходство касается распределения графических разделок – светов на лице. Протяжный блик с «каплей» на кончике носа сочетается с сеткой лучистых пробелов, отмечающих световые участки на лбу, подбородке и у глаз. Восприятию близости этих ликов не мешают иконографико-художественные нюансы и технико-технологическое своеобразие. На прориси образ Богоматери умиротворенный, Она изображена углубившейся в молитвенное созерцание; на иконе Богородица показана зывающей к зрителю, выражение Ее лика активнее.

Образ Иоанна Предтечи (рис. 2) также отвечает поискам мастеров так называемого строгановского направления и схож с упомянутыми выше чиновными иконами из Третьяковской галереи и Русского музея. В деисусной иконографии Иоанна по-разному интерпретировался мотив свитка, который мог находиться в его правой или левой руке. В шуйце Иоанна свиток изображен в небольшом Деисусе третьей четверти XVI в. из церкви Иоанна Предтечи в Дюдиковой пустыни (ВГМЗ, инв. 5414), исследуя который Е.М. Саенкова указала на нетипичность наличия свитка, имеющего эсхатологический подтекст, для поясного варианта чина¹⁶. Положение складок гиматия, как на прориси, чаще встречается в иконографическом варианте «без милоти», «с хитоном»¹⁷.

¹⁵ Ср. текст в свитке Богоматери на иконе из Великого Устюга, приписываемой Прокопию Чирину: «Влдко много // млтвие гди // иисе хрте сне // и бже мой // приклони ухо // твое и услыши // молитву // матере твоея».

¹⁶ Саенкова Е.М. Кат. 99–101: Деисусный чин (аннотация) // Иконы Вологды XIV–XVI вв. М.: Северный паломник, 2007. С. 638–645.

¹⁷ Кольцова Т.М. Каргопольская икона. Из собрания ГМО «Художественная культура Русского Севера». М.: ИП Верхов С.И., 2019. Кат. № 4; Антонова В.И., Миева Н.Е. Каталог древнерусской живописи: Опыт исто-

Вместе с тем в искусстве «строгановского» круга был востребован вариант «с милотью», представленный прорисью и восходящий к византийским памятникам (он представлен, в частности, иконой 1387–1395 гг. из Высоцкого чина [ГРМ]). На прориси обращает на себя внимание форма глаз Иоанна с тяжелыми немного прикрытыми веками. Такой прием, подчеркивающий скорбность выражения лица, нередок в деисусной иконографии Иоанна Крестителя¹⁸, однако мог использоваться в изображении иных святых. Его мы находим, например, на иконе апостола Иоанна Богослова последней трети XVII в. из Деисусного чина иконостаса Успенской церкви Александро-Куштского монастыря Кадниковского уезда (ВГМЗ)¹⁹.

Таким образом, три прориси хранят память о неизвестном произведении Прокопия Чириня раннего периода его творчества. В Деисусе мы не находим ни избыточности узорочья, ни нарочито усложненной трактовки рисунка. Показательно в этом смысле сопоставление прически Иоанна на прориси со спокойно выюющимися прядями и на приписываемой Прокопию Чирину иконе из Третьяковской галереи, с декоративным взволнованным контуром локонов. Очевидно, что иконы-образцы были плотью от плоти ведущего стилистического течения русской иконописи конца XVI в. Сложная история бытования этой группы прорисей свидетельствует о неоднократном обращении к ним иконописцев середины – второй половины XVII в.

Деисус с «Отечеством “в силах”». Л. 226, 235, 236. На первой прориси следующей группы, связанной составителем подлинника с Прокопием Чириним, показаны Богородица, архангел и апостол Петр (л. 226. Общий размер: 22,5 × 25,7. Высота фигуры апостола Петра – 21,5). На ее обороте помещен текст: «Деисус знамя Прокопия Чириня // другая половина ниже за деисусами». Средник композиции – «Отечество» – сопровождается надписью: «половина а [первая] от деисуса, что выше помянут» (л. 235; размер: 26,3 × 23; ширина средника – 24,5); третья часть «Иоанн Предтеча, архангел и апостол Павел» – текстом: «другая половина деисуса от а [первой]» (л. 236; размер: 26,9 × 23). Судя по филиграммам (герб с лилией), образцы исполнены около середины XVII в.²⁰

рико-художественной классификации. М.: Искусство, 1963. Т. 1: XI – начало XVI в. Кат. № 179.

¹⁸ Иконы Вологды конца XVI–XVII вв. Вологда; М.: Древности Севера, Северный паломник, 2017. С. 49.

¹⁹ *Преображенский А.С.* Кат. 89–99: Деисусный чин // Иконы Вологды конца XVI–XVII вв. С. 600–628.

²⁰ Аналогии: *Дианова Т.В., Костюхина Л.М.* Филиграния XVII в... № 903 (1641), 905 (1643–1644), 907 (1646–1654), 910 (1647), 921 (1646).



*Рис. 3. Деисус с Новозаветной Троицей.
Л. 226, 235, 236. Сийский подлинник.
«Переводы» середины XVII в.*



*Рис. 4. Апостол Павел, архангел Гавриил, Иоанн Предтеча.
Прорись из Сийского подлинника. Л. 236.
Середина XVII в.*

Три прориси (рис. 3, 4) относятся к числу наиболее выразительных во всем подлиннике. В оттисках использованы черные и красные линии разной толщины. Здесь был применен характерный для искусства прориси прием: иконописец, проанализировав композицию оригинала, при воспроизведении опускал повторяющиеся детали, изображая лишь один из ряда схожих элементов. На прориси «Отечество» тщательно разработано оперение только одного ангела, и крылья прочих шестокрылов должны были изображаться по аналогии.

Иконография Отечества в силах с Деисусом известна по двум сохранившимся произведениям небольшого формата, относимым к творчеству Прокопия Чирина. Это чин из собрания С.П. Рябушинского с именами Никифора Савина и Прокопия Чирина на обороте (ГТГ, инв. 14233, 14234, 14235)²¹ и чин из моленной К.Т. Солдатенкова (размер каждой иконы: 39,7 × 35,7)²². В отличие от икон из Третьяковской галереи, в рогожском чине есть особая примета деисуса из Сийского подлинника – изображение плата поверх мафория Богородицы. Для более тонкого определения исторического и художественного соотношения этих чин с прорисями мы не располагаем на настоящий момент достаточными данными, но можно утверждать, что представленный ими вариант деисуса интерпретировался и в искусстве второй половины XVII в.: он лежит в основе иконографии ярославского трехстворчатого складня из собрания П. Корина, датируемого этим временем²³. Черты этого извода узнаются и в пятичастном Деисусе с Пантократором середины XVII в. из Ипатьевского монастыря²⁴: здесь мы видим и острый рисунок плата на главе Богоматери, и лежащий волнами «ворот» милоти Иоанна Предтечи, узор на тыльной стороне лоронов у архангелов и другие приметы.

Композицию, представленную тремя прорисями, отличает обилие дополнительных деталей и узорочья: Предтеча держит в руках и чашу с Эммануилом, и свиток; у архангелов ленты лоронов украшены с лицевой и обратной сторон, соответственно драгоценными камнями и цветочным побегом, а далматики

²¹ Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи... Т. 2: XVI – начало XVIII в. Кат. № 797. С. 322–323, ил. 114, 115.

²² Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве. М.: Изогиз, 1956. С. 22, кат. № 40.

²³ Антонова В.И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М.: Искусство, 1966. Ил. 117–119, кат. № 100.

²⁴ Костромская икона XIII–XIX вв. / Авт.-сост. Н.И. Комашко, С.С. Каткова. М.: Гранд-Холдинг, 2004. Кат. № 61.

имеют нарядные оплечья и подола. Обращает на себя внимание и композиционное построение: контуры фигур не замкнуты, а соприкасаются, немного перекрывая друг друга, поэтому процессия устремляется вглубь сцены, так что Петр и Павел, замыкающие Деисус, наиболее приближены к зрителю. При этом персонажи будто смотрят на молящегося: такое впечатление создается за счет резкого разворота ликов и фиксации взглядов святых. Характеристики художественной природы прорисей вновь отсылают к искусству рубежа XVI–XVII – середины XVII в. к традициям так называемого строгановского иконописания. В числе аналогий – «Спас Нерукотворный с преподобным Максимом Исповедником и мучеником Иоанном воином» Прокопия Чирина начала XVII в.²⁵ Изображение поддерживающих плат ангелов на иконе является наиболее близкой параллелью к образам архангелов на рассматриваемых прорисях. В письме их ликов мы находим и обращенный к предстоящему взгляд. Примечательно наделение показанных в три четверти персонажей такой свойственной для фронтальных фигур приметой. Благодаря ей создается ощущение преодоления сопротивления, а образ приобретает активность и внутреннюю силу. Вероятно, ориентацией на стиль Прокопия Чирина вызвано необычное иконографическое решение иконы «Святая Троица» из иконостаса Троицкого собора Троице-Гледенского монастыря (ВУМЗ): вопреки обыкновению, боковые ангелы на ней также обращают свои лики к зрителю [Запаладова 2017].

Богоматерь Тихвинская. Л. 401. На следующей прориси с именем интересующего нас мастера (л. 401, «государева иконописца Прокопия Чирина знамя»), представляющей собой зеркальное отображение композиции оригинала, изображена Богоматерь Тихвинская (размеры: 25,3 × 20,4; высота фигуры Богородицы от нижнего поля до верха главы – 20,7). На бумаге просматривается филигрань «МРВ», позволяющая отнести прорись к 70–80-м гг. XVII в. (известны примеры, когда эти литеры, аналогичные по графике, сопровождают филигрань «герб Амстердама») ²⁶. Перевод восходит к выдающемуся памятнику русской иконописи рубежа XVI–XVII вв. Богатые и разнообразные киноварные разделки отражают сложную систему обильного золочения иконы: золотые пробела сплошь покрывали мафорий Богородицы, хитон Спаса

²⁵ Спас Нерукотворный в русской иконе / Авт.-сост. Л.М. Евсева, А.М. Лидов, Н.Н. Чугреева. М.: Московские учебники и картолитография, 2005. С. 152, ил. 115.

²⁶ Дианова Т.В., Костюхина Л.М. Филигранные XVII в. ... № 153 (1670), 162 (1685).

испещрял ассист, а Его кудри сияли золотом. Очевидно, прорись не восходит к той единственной «Богоматери Тихвинской», которую принято связывать с Прокопием Чириним (ГТГ, инв. 14224; 37 × 32 см; икона имеет на обороте клеймо дома Строгановых и надпись: «Письмо Прокопия Чирина»)²⁷. В Сийском подлиннике лик Богоматери крупнее, Ее взгляд направлен на предстоящего, а фигура имеет более грузные пропорции. Тем не менее художественные особенности образа на л. 401 не противоречат сведениям о принадлежности живописи оригинала Прокопию Чирину. С точки зрения типологии лик Богородицы на прориси идентичен лику Богоматери на иконе Прокопия Чирина «Богоматерь Казанская» 1606 г. (ГТГ)²⁸. В особенности обращает на себя внимание изображение глаз, которым придана округлая форма, со зрачком, высоко приподнятым над нижним веком. Совпадает вплоть до деталей в обоих случаях и сложный рисунок на кайме мафория (перечислим ряды один за другим: крупные жемчуга, ряд мелких жемчужин, ряд перемежающихся малых и больших цветков, мелкие жемчуга, чередующиеся ромбы и кресты), и особая растяжка золота (киновари) на нимбах. Представляется, что степень сходства с датированным произведением позволяет говорить о существовании неизвестной нам иконы Богоматери Тихвинской Прокопия Чирина, созданной им в начале XVII в., память о которой сохранила прорись из Сийского подлинника.

Богоматерь на престоле с Младенцем и святые в молении. Л. 423. Об образе Богородицы на л. 423 с надписью «знамя Прокопия Чирина государева мастера... зри полезное»²⁹ Н.В. Покровский писал, что, «как все другие произведения Прокопия Чирина», он отличается «красотою иконописного стиля, правильностью рисунка, богатством орнамента, тонкою и тщательною отделкою всех деталей изображения»³⁰. В прориси в сложном сочетании взаимодействуют красные и черные контуры. Нимбы «обведены» киноварью и трактованы по-разному. Три нимба, возвышающиеся над спинкой трона, крупнее прочих и окрашены в красный цвет. Три других нимба, в нижней части, – меньшего диаметра и не имеют цветового заполнения. Красные тонкие узоры на саккосе митрополита Алексия

²⁷ Антонова В.И., Миева Н.Е. Каталог древнерусской живописи... Т. 2: XVI – начало XVIII в. С. 331.

²⁸ Там же. С. 333–334.

²⁹ Филигрань: голова шута с семизубцовым воротником. Размеры: 31 × 21. Высота фигуры Богоматери (без нимба) – 15,5.

³⁰ Покровский Н.В. Сийский иконописный подлинник. Вып. 4. СПб.: ОЛДП, 1898. С. 198. № 351.

выгодно согласованы с черным узорочьем на троне: таким образом, вероятно, переданы соответственно золотопробельные и черневые орнаменты, вместе нередко встречающиеся в придворном иконописании конца XVI – начала XVII в., например, на иконе Назария Истомина 1616 г. «Царь царем» (ГТГ)³¹.

Богоматери предстоят Василий Блаженный и митрополит Алексей, к подножию припадают преподобный Евфимий и великомученик Георгий. Иконография отвечает предпочтениям искусства конца XVI – начала XVII в. Придел во имя святителя Алексея Московского существовал в Благовещенском соборе Сольвычегодска, в 1580-е гг. для него был написан житийный образ святого [Пивоварова 2017, с. 150–151]. Образы преподобного Евфимия Суздальского и Василия Блаженного широко распространяются с конца XVI в. [Преображенский 2013]. Образ Василия юродивого присутствует среди избранных святых на складне Истома Савина 1585–1586 гг. (ГТГ). В церкви Пророка Ильи в Ярославле находилась икона Истома Савина «Преподобные Евфимий суздальский, Никита Переяславский и Димитрий Прилуцкий» [Опись 2001, с. 130]. В паре с Никитой Переяславским преподобный Евфимий изображен в алтаре Благовещенского собора в Сольвычегодске (1600)³².

Оригинал, к которому восходит прорись, неизвестен, однако тронные изображения Богоматери с Младенцем в окружении избранных святых характерны для так называемого строгановского иконописания³³. Так двое предстоящих и двое коленопреклоненных святых показаны на приписываемой Прокопию Чирину иконе «Богоматерь с Младенцем на престоле» начала XVII в. из Рогожского собрания³⁴. Различия проявляются в трактовке образа Богомладенца: в подлиннике Христос одной рукой благословляет, а другой держит свиток, на иконе благословляет обеими руками. В «строгановском» искусстве варьировались варианты изображений Богородицы с предстоящими и коленопреклоненными святыми. В этом общем типологическом отношении прорись на л. 423 имеет точки соприкосновения и с иконографией складня «Моление московских святых и чудотворцев Пресвятой Богородице» Истома Савина 1585–1586 гг. (ГТГ) [Маханько 2015, ил. на с. 260, табл. LXXII, LXXIII].

³¹ Брюсова В.Г. Русская живопись 17 века. М.: Искусство, 1984. 5 цв. ил.

³² Вклад: Художественное наследие Строгановых XVI–XVII вв. в музеях Сольвычегодска и Пермского края. Пермь: Пермская государственная художественная галерея, 2017. С. 213, схема 9.

³³ Там же. Кат. № 1.32. С. 329.

³⁴ Там же. С. 500, ил. Кат. № 1.10.



Рис. 5. Прокопий Чирин.
Святые Димитрий-царевич и Димитрий Солунский
в молении Богоматери Знамение.
1610-е гг. Собрание П. Корина. ГТГ

Святые Димитрий-царевич и Димитрий Солунский. Л. 466. В числе произведений Прокопия Чирина в научной литературе упоминается подписной образ «Святые Димитрий Солунский и Димитрий-царевич в предстоянии Богоматери Знамение» (рис. 5), созданный после 1606 г., возможно, во втором десятилетии XVII в., происходящий из Никольского Коряжемского монастыря, куда он был вложен, согласно надписи на обороте, 11 января 1675 г. епископом Вятским и Великопермским Александром. В составе коллекции П. Корина икона хранится в Третьяковской галерее (размеры: 32 × 27)³⁵. Эта икона – пример утонченного «строгановского» стиля. Есть основания считать, что уже в XVII в. она виделась как высокий образец, глядя на который мастера воспитывали свое художественное видение. «Перевод» с нее содержит Сийский подлинник. Положение святых, величина и пропорции фигур, тип одежд, локальная закреплённость каждой складки облачения, цветка и элемента узорочья в прориси на л. 466³⁶ отвечают специфике композиции иконы из коринской коллекции. В труде о Сийском подлиннике

³⁵ Антонова В.И. Указ. соч. С. 98–99. Кат. № 74.

³⁶ Размеры прориси: 31,2 × 21,3. Б/филиграней. Высота фигур с нимбом – ок. 21 см.

Н.В. Покровский не останавливался подробно на рассмотрении этой прориси, лишь называя имена изображенных святых³⁷.

Ассисты, золотые узоры и буквы на прориси переданы киноварью, в композиции нашла отражение и двойная линия нимбов, которую можно увидеть на иконе: киноварная внешняя обводка соответствует внешней золотой на иконе. На прориси не обозначено имя художника, но на основе атрибуции иконы из собрания П. Корина можно утверждать, что «перевод» восходит к произведению Прокопия Чирина. Прорись и икона по художественной природе близки образу Прокопия Чирина «Богоматерь на престоле со святыми Григорием Богословом, Никитой, Маврой и Евпраксией» начала XVII в. (Покровский собор Рогожского кладбища). Для «строгановского» стиля показательна форма плаща, клубящегося, обволакивающего, подобно облаку, фигуру святого воина; складки не имеют единой направленности и дробятся мелкими «зависающими» изгибами. Аналогичный прием находим в изображении красного плаща мученика на иконе «Мученик Никита и святая Анастасия в предстоянии Богоматери с Младенцем на престоле» (ГТГ, собрание П. Корина) кисти Никифора Савина, часто работавшего вместе с Прокопием Чириным³⁸.

Царевич Димитрий и князь Роман Угличский. Л. 484. Еще одна важная для нас прорись на л. 484 не привлекла внимание Н.В. Покровского: листы с 412 по 416, в соответствии с нумерацией, указанной в его каталоге, получили общее описание: «Неясный перевод единоличных изображений – Феодора Стратилата, Иоанна Предтечи с крыльями, великомучениц Варвары, Екатерины, Пятницы и др.». Эта прорись вошла в последнюю категорию – «и др.»³⁹. В подлиннике она размещается на одном листе с другим «переводом», подклеенным к ней, с фронтальным изображением неизвестного мученика-воина.

В парном изображении святых на л. 484, которых не стал идентифицировать Н.В. Покровский, в одном из персонажей распознается царевич Димитрий. Трактовка его образа близка тому, что представлен на л. 466. В обоих случаях царевич показан в трехчетвертном развороте, на нем охабень с меховым воротом, царский венец, кафтан с воротником-козырем, пояс; фигура едва касается поэма, руки согнуты в локтях, одна из ладоней нарушает плавный

³⁷ Покровский Н.В. Сийский иконописный подлинник. Вып. 4. С. 206, № 396.

³⁸ Антонова В.И. Указ. соч. С. 97, ил. 90. Кат. № 72.

³⁹ Покровский Н.В. Сийский иконописный подлинник. Вып. 4. С. 214, № 412–416.

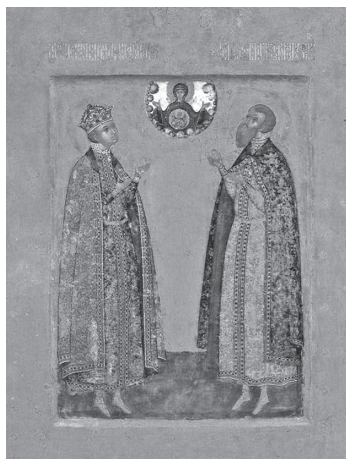


Рис. 6. Прокопий Чирин.
Святые Димитрий-царевич и Роман Угличский.
1610-е гг. ГРМ

контур фигуры. Тем не менее, очевидно, речь идет о разных художественных образах, соответствующих строю конкретного произведения. На л. 484 фигура приземистее, и умаление вертикальности художник стремился преодолеть при помощи положения головы святого: он смотрит не перед собой, как на л. 466, а вверх, кроме того, восходящий композиционный ритм подчеркивает нижний контур одеяний царевича.

В случае с л. 484 мы вновь имеем дело с «переводом» сохранившегося оригинала. Им является икона «Князь Роман Угличский и царевич Димитрий в предстоянии Богоматери Знамение» (ГРМ, држ-2053) (рис. 6)⁴⁰. Сопоставление прориси и иконы взаимно обогащает знание об обоих произведениях. В подлиннике лучше видны некоторые узоры, частично стершиеся на иконе; в то же время на прориси не сохранилось надписей, а ее боковые края срезаны: сравнение с иконой позволяет определить имена святых и представить композицию в ее первоначальном замысле⁴¹.

Святой Феодор Стратилат (Мученик Никита). Л. 485. Очевидно, что со «строгановской» художественной традицией связан и образ мученика-воина на л. 485, имеющий сопроводительную

⁴⁰ Осень русского средневековья... С. 12 (с библи.). Кат. № 9.

⁴¹ Размер прориси 26,1 × 12,2. Высота фигур без нимбов – ок. 17 см.



*Рис. 7. Прокопий Чирин. Святой Никита-воин.
Конец XVI – начало XVII в.
Смоленская художественная галерея (СГМЗ)*

надпись: «Феодор Стратилат». Святой показан в трехчетвертном развороте, в молитве Богородице «во облацех»⁴². Он держит в руке крест, поднимая его на уровне лица. Святой облачен в богато орнаментированный доспех, сапожки и плащ. Он стоит на горке, уступы которой имеют сложные очертания. Позади горок показана линия позыма. Перед святым у подножия горки сложено оружие: щит, колчан с луком и стрелами, меч в ножнах. Такое размещение оружия имеет символический смысл: крошечный крест в руке мученика – оружие более сильное в сравнении с воинским. Богородица в небесном сегменте изображена сидящей на троне, с Младенцем, в окружении небесного воинства⁴³.

Оригинал, к которому восходит прорись на л. 485, также сохранился до нашего времени – это икона «Мученик Никита» Прокопия Чирина из Смоленского государственного музея-заповедника (рис. 7)⁴⁴.

⁴² Филигранные не просматриваются. Размеры листа 27,2 × 14,3. Высота фигуры без нимба – 22 см.

⁴³ Тронный образ Богородицы с ангелами в облачном клейме представлен на отдельном отрезке бумаги (8,5 × 6,5), наклеенном, как и изображение мученика, на л. 487 об.

⁴⁴ СГМЗ, инв. 6930. 35 × 28 см. Первоначальная доска сохранилась не целиком, ее фрагмент вмонтирован в новую основу (икона-врезок). Очень

Прорись представляет собой повторный перевод первоначального изображения, как и на иконе, святой развернут справа налево. Ориентируясь на атрибуцию иконы из Смоленского музея, а также анализ иконографии, следует признать, что в надписи на листе из подлинника была допущена ошибка. В действительности на прориси изображен именно мученик Никита. Образ из Смоленского музея принадлежит обширной группе «строгановских» произведений иконописи, выделенной Л.Е. Такташовой, – к «патрональным иконам» [Такташова 1981b, с. 66]. Изображение святого Никиты известно по многим работам «строгановского» круга, поскольку он являлся небесным патроном Никиты Григорьевича Строганова. Трактовка его изображения на иконах, приписываемых Прокопию Чирину (а среди них также икона 1593 г. из Благовещенского собора в Сольвычегодске – ГТГ), отличается от образа святого Никиты на иконе Истомы Савина конца XVI в. «Избранные святые в молении Богородице Знамение» (ГТГ, инв. 14220) более вытянутыми пропорциями, постановкой фигуры «на носочки», утяжелением ее средней части за счет округлости бедер и «зависших» складок плаща, нарядностью доспеха. Эти и другие приметы «подчеркнутой рафинированности форм» Такташова отмечала в произведениях Никифора Савина и Прокопия Чирина [Такташова 1981b, с. 68].

Показательны для икон, связываемых исследователями с творчеством Прокопия Чирина, особенные облачные клейма. Несмотря на небольшой размер, они заполнены фигурами, представленными во весь рост. На прориси, как и на иконе из Смоленского музея, небесный сегмент имеет сложные очертания, охвачен кольцом мелких облачков, в нем уместились изображения Богородицы с Младенцем, сидящей на высоком роскошном троне, двух фланкирующих престол ангелов в нарядных далматиках, а также ангелов, стоящих за ним (на иконе верхняя часть клейма сохранилась плохо, так как по ней проходит граница врезка, на прориси же за тронном видно множество киноварных дуг, отмечающих золотые обводки нимбов ангелов). Аналогичная трактовка облачного клейма, к которому обращаются святые в молении, присутствует на приписываемой Прокопию Чирину иконе «Святые Борис и Глеб, Феодор Стратилат и Феодот Анкирский, Мария Магдалина и Ксения Римлянина» конца XVI – начала XVII в. (ГТГ, инв. 12878), где, однако, на троне показана не Богородица, а Отечество в окружении небесных стражей.

близка по композиции прориси на л. 485 и иконе из Смоленска икона из бывшего собрания И.С. Остроухова (ГТГ, инв. 12109), однако на ней несколько иначе решены положение рук, наклон фигуры и одеяния святого.

Таким образом, прориси и комплекты прорисей из Сийского подлинника, написанные именем Прокопия Чирина, – поясной трехчастный Деисус, Деисус со Святой Троицей «в силах», «Богоматерь Тихвинская» и «Богоматерь на престоле с предстоящими», – связаны с художественной традицией, представленной произведениями ведущего стилистического направления в русском искусстве конца XVI – начала XVII в., в том числе с творчеством Прокопия Чирина. Кроме того, три прориси, не имеющие подписей с именем иконописца: «Царевич Дмитрий и святой Дмитрий Солунский», «Царевич Дмитрий и святой князь Роман Угличский» и «Святой мученик Никита» – восходят к атрибутируемым ему иконам, что прежде не отмечалось в научной литературе. Интересующая нас проблема – соотношение творчества Прокопия Чирина с прорисями из Сийского подлинника – не исчерпывается изложенными выше сведениями. За пределами нашего внимания, в частности, оставлено изображение Спаса Эммануила, также приписанное составителем подлинника Прокопию Чирину, представленное в рукописи в прямом и зеркальном вариантах, а также лист «Богоматерь Владимирская», отнесенный Н.В. Покровским к переводам, снятым с иконы Прокопия Чирина (в настоящее время нами готовится публикация со специальным анализом художественных особенностей этих «переводов»).

Литература

- Баранов, Кочетков 2014 – *Баранов В.В., Кочетков И.А.* Иконописцы Савины: Проблема индивидуальных манер // *Художник в Византии и Древней Руси: Проблема авторства* / Ред. Л.М. Евсеева. М.: ЦМиАР, 2014. С. 238–259.
- Вилинбахова 1987 – *Вилинбахова Т.Б.* Иконопись мастеров строгановской школы // *Искусство строгановских мастеров в собрании Государственного Русского музея: Каталог выставки*. Л.: Художник РСФСР, 1987. С. 9–15.
- Западалова 2017 – *Западалова П.В.* Икона «Святая Троица со сценами бытия» из Троице-Гледенского монастыря // *Вестник СПбГУ*. 2017. Т. 7. № 2. С. 168–202.
- Кольцова 2009 – *Кольцова Т.М.* Искусство Холмогор XVI–XVII вв. М.: Северный паломник, 2009. 648 с.
- Маханько 2015 – *Маханько М.А.* Почитание и собирание древних икон в истории и культуре Московской Руси XVI в. М.: БуксМАрт, 2015. 351 с.
- Опись 2001 – Опись 1651 г. церкви Ильи Пророка / Подгот. Я.Е. Смирнова, Т.И. Гулина // *350 лет церкви Ильи Пророка в Ярославле: Статьи и материалы*. Ярославль: Александр Рутман, 2001. С. 117–202.
- Пивоварова 2017 – *Пивоварова Н.В.* Основные этапы формирования убранства Благовещенского собора // *Вклад: Художественное наследие Строгановых*

- XVI–XVII вв. в музеях Сольвычегодска и Пермского края. Пермь: Пермская государственная художественная галерея, 2017. С. 134–155.
- Преображенский 2013 – *Преображенский А.С.* Иконография Василия Блаженного: некоторые аспекты изучения // Юродивые в русской культуре / Ред.-сост. Е.М. Юхименко. М.: Труды ГИМ, 2013. С. 48–79.
- Такташова 1977 – *Такташова Л.Е.* Строгановские иконописные мастерские // Проблемы развития русского искусства: Тематический сборник трудов. Л., 1977. Вып. 9. С. 3–12.
- Такташова 1981a – *Такташова Л.Е.* Мастера «Строгановской школы» иконописи: Автореф. ... канд. искусствоведения. Л., 1981. 17 с.
- Такташова 1981b – *Такташова Л.Е.* «Строгановская школа» иконописи // Искусство. 1981. Вып. 4. С. 64–69.
- Такташова 2020 – *Такташова Л.Е.* Небесное и земное в строгановской иконе: вторая половина XVI – начало XVII в. Владимир: Транзит-ИКС, 2020. 159 с.

References

- Baranov, V.V. and Kochetkov, I.A. (2014), “The icon-painters Savins. The problem of individual manners”, in *Khudozhnik v Vizantii i Drevney Rusi. Problema avtorstva* [An Artist in Byzantium and Ancient Russia], Moscow, Russia, pp. 238–259.
- Vilinbakhova, T.B. (1987), “Icon-painting by the masters of the Stroganov school”, *Iskusstvo stroganovskikh masterov v sobranii Gosudarstvennogo Russkogo muzeya. Katalog vystavki* [The art of the Stroganov masters in the collection of the State Russian Museum. Exhibition catalog], Leningrad, USSR, pp. 9–15.
- Zapadalova, P.V. (2017), “The Holy Trinity and scenes from the book of Genesis. Icon from the Troitse-Gledensky monastery”, *Vestnik SPbGU*, vol. 7, no. 2, pp. 168–202.
- Kol'tsova, T.M. (2009), *Iskusstvo Kholmogor XVI–XVII vekov* [Art of Kholmogory of the 16th – 17th centuries], Severnyi palomnik, Moscow, Russia.
- Makhan'ko, M.A. (2015), *Pochtaniye i sobiraniye drevnikh ikon v istorii i kul'ture Moskovskoy Rusi XVI veka* [Veneration and collection of ancient icons in russian history and culture of the 16th century], BuksMArt, Moscow, Russia.
- Smirnova, Ya.E. and Gulina, T.I. (ed.) (2001), “The Inventory of 1651 of the Elijah's Church”, in *350 let tserkvi Il'i Proroka v Yaroslave. Stat'i i materialy* [350 years of the church of Elijah the Prophet in Yaroslavl. Articles and materials], Aleksandr Rutman, Yaroslavl, Russia, pp. 117–202.
- Pivovarova, N.V. (2017), “The main stages of the formation of Annunciation Cathedral decoration”, in *Vklad. Khudozhestvennoye naslediyе Stroganovykh XVI–XVII vekov v muzeyakh Sol'vychegodska i Permskogo kraya* [A Donation. The artistic heritage of the Stroganovs of the 16th – 17th centuries in the museums of Solvychegodsk and the Perm Region], Permskaya gosudarstvennaya khudozhestvennaya galereya, Perm, Russia, pp. 134–155.

- Preobrazhenskii, A.S. (2013), “Iconography of Saint Basil, th Salos of Moskow: few aspects of research”, in Yukhimenko, E.M. (ed.), *Yurodivyye v russkoy kul'ture, Trudy GIM* [Holy Fools in Russian culture. Papers of the State Historical Museum], Moscow, Russia, pp. 48–79.
- Taktashova, L.E. (1977), “Stroganov icon-painting workshops”, in *Problemy razvitiya russkogo iskusstva. Tematicheskii sbornik trudov*, vyp. 9 [Development Issues of the Russian art. The compendium of thematic papers], Leningrad, USSR, pp. 3–12.
- Taktashova, L.E. (1981), *Mastera «Stroganovskoy shkoly» ikonopisi* [Masters of the “Stroganov school” of icon-painting], Ph.D. Thesis, Leningrad, USSR.
- Taktashova, L.E. (1981), ““Stroganov school’ of icon-painting”, *Iskusstvo*, no. 4, pp. 64–69.
- Taktashova, L.E. (2020), *Nebesnoye i zemnoye v stroganovskoy ikone: vtoraya polovina XVI – nachalo XVII v.* [Heavenly and earthly in the Stroganov icon: the second half of the 16th – early 17th centuries], Tranzit-IKS, Vladimir, Russia.

Информация об авторе

Полина В. Западалова, кандидат искусствоведения, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия; 191186, Россия, Санкт-Петербург, Инженерная ул., д. 4, zapad.dom@mail.ru

Information about the author

Polina V. Zapadalova, Cand. of Sci. (Art Studies), State Russian Museum, Saint Petersburg, Russia; bld. 4, Inzhenernaja St., Saint-Petersburg, Russia, 191186; zapad.dom@mail.ru

Провинциальный тосканский живописец
первой трети XVI в. в погоне за большим стилем:
случай Агостино Марти

Марина А. Лопухова

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, marina.lopukhova@gmail.com*

Аннотация. В статье приведен обзор творчества Агостино Марти – луккского живописца, работавшего в 1510–1530-е гг. Первоначально он опирался на местную художественную традицию рубежа XV–XVI вв., основанную преимущественно на флорентийских моделях, но в 1520-е гг. обратился к поискам нового монументального языка. Главным образцом для него стала живопись фра Бартоломео (1472–1517), которая была хорошо известна в Лукке. Однако заимствования из римских произведений Рафаэля и Микеланджело в «Обручении Девы» (1523) вкупе с документальными свидетельствами о том, что мастер в 1517 г. отсутствовал в родном городе, позволили исследователям сделать вывод, что Марти совершил путешествие в Рим. Образ св. Андрея из приходской церкви в Капаннори (1530) служит дополнительным аргументом в пользу этого предположения. В то же время в зрелых произведениях Марти обнаруживаются переключки со значительными работами Россо Фиорентино (1523) и Пармиджанино (1527), созданными соответственно для Флоренции и Болоньи, что заставляет расширить географию вероятных путешествий Марти. В целом бессистемное и прямодушное цитирование эффектных мотивов, заимствованных у мастеров высокого Возрождения и маньеризма, в творчестве Марти было подготовлено эклектичным характером луккской школы позднего кватроченто, но на его фоне с особой отчетливостью видна чуткость Марти к привычным ему старым моделям – живописи его учителя Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини и Филиппино Липпи.

Ключевые слова: итальянская живопись, искусство эпохи Возрождения, Лукка, Агостино Марти, Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини, Филиппино Липпи

Для цитирования: Лопухова М.А. Провинциальный тосканский живописец первой трети XVI в. в погоне за большим стилем: случай Агостино Марти // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1, ч. 2. С. 249–269. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-249-269

A provincial Tuscan painter
of the 1st third of the 16th century
in search of the grand manner:
the curious case of Agostino Marti

Marina A. Lopukhova

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,
marina.lopukhova@gmail.com*

Abstract. This paper concerns the paintings of Agostino Marti, who was active in Lucca in the 1510–1530s. His early work was based on local tradition at the turn of the 15th and 16th centuries, which was strongly influenced by Florentine models, though in the 1520s he began to adopt the visual language of the High Renaissance. The main source of his paintings in this period was the art of Fra Bartolomeo, who was well known in Lucca. But citations from Raphael's and Michelangelo's Roman works in his "Marriage of Virgin" (1523) and the evidence of Lucchese archives both suggest that he visited Rome in 1517. The image of St. Andrew from the Parish Church in Capannori provides further argument in favour of this suggestion. However, some spectacular details in Marti's later paintings are similar to the prominent works of Rosso Fiorentino and Parmigianino, executed in Florence (1523) and Bologna (1527) respectively. So we may suppose that he also travelled much in the 1520s. Generally, his borrowings from High Renaissance and from Mannerist art were ingenuous and not systematic. They were anticipated by the eclectic character of late Quattrocento Lucchese painting, which was evidently more familiar to him. The use of older models, such as altarpieces painted by his teacher Michele Angelo di Pietro Membrini or by Filippino Lippi, who was an iconic figure for the Lucchese school, seems more natural for Agostino Marti.

Keywords: Italian painting, Renaissance art, Lucca, Agostino Marti, Michele Angelo di Pietro Membrini, Filippino Lippi

For citation: Lopukhova, M.A. (2022), "A provincial Tuscan painter of the 1st third of the 16th century in search of the grand manner: the curious case of Agostino Marti", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, part 2, pp. 249–269, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-249-269

Агостино Марти (1482 – после 1542) был одним из ведущих живописцев Лукки первой половины XVI в. Ученик Микеле Анджело ди Пьетро, наиболее яркой фигуры луккской школы рубежа столетий, он принадлежал к поколению, на долю которого выпала радикальная перестройка художественного языка. Разумеется, Марти не мог участвовать в ней полноценно, работая вне крупных художе-



Рис. 1. Филиппино Липпи. Алтарь Магрини.
1482–1483 гг. Лукка, Сан-Микеле ин Форо

ственных центров, но отзывался на нее в меру своих возможностей и впечатлений, меняя под их воздействием свой живописный язык. Дополнительным стимулом к этому, по-видимому, послужил эклектизм луккской живописи в последней трети кватроченто, когда она сознательно ориентировалась на выразительные «столичные», преимущественно флорентийские, модели, которые в ситуации непрерывного развития школы и относительного стилевого единообразия перенимались органично.

В целом тезис о стремлении художников ренессансной Лукки отразить в своем творчестве ту моду, которую привозили с собой выходцы из более значимых художественных центров, прежде всего из Флоренции, – общее место историографии местного искусства¹, но – второй половины XV в., когда контакты между двумя городами были тесными и плодотворными. С 1470-х гг. можно говорить о полноправном флорентийском присутствии в Лукке: Доменико Гирландайо и его мастерская исполняют алтарь «Святое собеседование» для собора Сан-Мартино (ок. 1479 г.), а молодой Филиппино Липпи – алтарь для церкви Сан-Микеле ин Форо по заказу семьи Магрини (1482–1483 гг.) (рис. 1) и боковые створки (Пасадена, Музей Нортора Саймона) для статуи св. Бенедикта ав-

¹ Основную историографию ренессансного искусства Лукки и обзор литературы о творчестве Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини см. в нашей статье [Лопухова 2021, с. 131–133].

торства Бенедетто да Майано (Лукка, Национальный музей «Вилла Гуиниджи») в церкви Санта-Мария дель Корсо. Кроме того, до Лукки докатилось влияние Андреа Верроккьо и Лоренцо ди Креди, работавших в Пистойе. Помимо флорентинцев, в те же годы здесь работали сиенские мастера Лоренцо Веккиетта и Нероччо деи Ланди, а в 1494 г. приезжал Перуджино. Дополнительно обогатили луккскую живопись интерес к языку ранних фламандцев и определенное воздействие североитальянских школ, в особенности болонца Амико Аспертини, расписавшего в 1508–1509 гг. капеллу в церкви Сан-Фреддиано. Устойчивые композиционные схемы, которые в провинциальном контексте приобрели особую строгость, и заимствованные у флорентинцев типы тиражировались в Лукке вплоть до конца XVI в., причем это сходство прослеживается вплоть до мельчайших подробностей в облике некоторых святых.

В литературе ярче и дольше всего освещается вопрос о взаимоотношениях луккской живописи и Филиппино Липпи²; этот интерес объясняется очевидным влиянием флорентийца на целый ряд художников и, по всей видимости, продолжительными творческими контактами с Винченцо Фреддиани, который работал по его рисункам. К тому же некоторые местные художники, как недавно доказал Кристофер Дейли [Daly 2020, pp. 304–305], должны были знать произведения Филиппино, созданные для Флоренции и ее не покидавшие. Обогастило эту проблематику изучение творчества самого Липпи: по мнению исследователей, время, проведенное им в Лукке, вне сильной художественной традиции и соревновательной атмосферы Флоренции, повлияло на становление его собственного стиля 1480-х гг., который шел вразрез с некоторыми заповедями флорентийского искусства, отличаясь большей композиционной раскованностью и проникновенностью образного строя [Zambrano, Nelson 2004, pp. 232–234]. Еще Мауро Натале [Natale 1980, p. 45] отмечал, что на молодого флорентийца могли повлиять художественная среда и заказчики Лукки – коллекционеры и большие любители нидерландской живописи, к которой тот проявлял особую чувствительность [Meiss 1973, pp. 484–485]. Чуть менее значительное внимание исследователи уделяют Доменико Гирландайо и его мастерской. Пионером здесь выступил Эверетт Фахи, создатель каталога «последователей» Гирландайо³, в том числе в Лукке⁴. Стоит

² *Ragghianti C.L.* Filippino Lippi a Lucca, l'Altare Magrini nuovi problemi e nuovi soluzioni // *Critica d'arte*. 1960. Vol. 37. P. 1–56.

³ *Fahy E.* Some followers of Domenico Ghirlandajo. N. Y.: Garland, 1976. 230 p.

⁴ *Fahy E.* A Lucchese follower of Filippino Lippi // *Paragone. Arte*. 1965. Vol. 185. P. 9–20.



Рис. 2. Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини.
Мадонна с младенцем, святыми и донатором («Тондо Лэтропа»)
Ок. 1496–1500 гг. Лос-Анджелес, Музей Пола Гетти

полагать, что во многом благодаря Гирландайо в Лукке укоренился стандартизированный тип «святого собеседования» с развитым архитектурным задником, который в силу моды на детали в античном вкусе дополняется классическими элементами и становится местом для упражнений в духе «фантастической античности».

Наиболее яркие мастера последних десятилетий кватроченто, которые демонстрируют эти тенденции, – Винченцо Фредiani, Микеле и Ансано Чампанте, Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини. Фредiani, или «Мастер Непорочного зачатия», был прямым последователем Филиппино, хотя в его живописи есть и черты искусства Гирландайо. Трепетная, «боттичеллевская» линия сильнее ощутима в работах семьи Чампанте, с которой некогда ассоциировался анонимный «Живописец Паоло Буонвизи». Ансано Чампанте, по всей видимости, знал флорентийские работы Филиппино или их вариации, созданные Винченцо Фредiani. По-своему близок к творчеству Филиппино был Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини – наиболее интересный и даже разноликий мастер, одно время фигурировавший в литературе как «Мастер тондо Лэтропа» (рис. 2). В отличие от большинства своих сверстников и земляков, в начале своей карьеры он сотрудничал с Бернардино Пинтуриккьо в Риме [Massagli 2008], и этот опыт сформировал в нем интерес к декоративным и архитектурным деталям *all'antica*, подкреплен-

ный, вероятно, знакомством с работами Липпи и Аспертини, и значительную стилевую гибкость.

Иными словами, убежденность исследователей в эклектизме и относительной стилистической гомогенности живописной продукции Лукки в 1480–1500-е гг. обосновать нетрудно. Ее историографическим доказательством служит то, каким образом обрели имена луккские анонимы: например, часть корпуса работ «Мастера Паоло Буонвизи» превратилась в ранние произведения Фредиаани, в то время как другая половина осталась закреплена за Чампанти⁵. Кристофер Дейли, правда, пишет и о стилевых альтернативах этому лирическому и мягкому живописному языку – мастерах вроде Антонио ди Франческо Корси с их металлической чеканкой формы и прямолинейной простотой, которые в силу отличия их языка от привычной стилистики луккской живописи попросту выпали из поля зрения ученых [Daly 2020, pp. 313–314].

Живопись первой половины XVI в. проанализирована в этом отношении менее тщательно, и это странно, потому что вопрос, как в провинциальном контексте мог быть воспринят разрыв между ранним и высоким Возрождением, интригует тем больше, что флорентийская школа, которая десятилетиями играла для Лукки роль ориентира, на рубеже веков и в первые два десятилетия чинквеченто переживала определенный кризис. Среди течений флорентийской живописи этого времени было и такое, которое предполагало сознательную опору на консервативные образцы⁶, но, так или иначе, теперь Флоренция едва ли могла предоставить провинциальным художникам такую же цельную стилистическую модель, как раньше. При этом радикальность происходивших перемен, очевидно, не могла осознаваться в Лукке столь болезненно, как во Флоренции. Разумно предположить, что естественным путем для эклектиков, представителей школы, которая эволюционировала в основном под воздействием внешних импульсов, стали бы стремительная архаизация и все большая провинциализация художественного языка и спорадическое, лишенное системы обращение к внешнему опыту, который причудливо преломился бы в ее застывшем в развитии стиле.

⁵ Об обретении имен луккскими анонимами подробно см. статью М. Натале [Natale 1980]. См. также обзорную статью М. Ферретти: *Ferretti M. Percorso lucchese (pittori di fine '400) // Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. 1975. 3. Ser. Vol. 5. P. 1033–1065.*

⁶ Примером такого консервативного подхода, но основанного на прочной «родной» традиции, является творчество Ридольфо Гирландайо. См.: [Franklin 2001, pp. 103–125].

Карьера Агостино Марти, которая была достаточно продолжительной и хорошо изучена благодаря Мауриции Тацартес [Tazartes 1991; Tazartes 1996; Tazartes 2007, pp. 112–122] и Стефано Тумидеи [Tumidei 1993] с фактической и знаточеской стороны, служит наглядным примером подобной вынужденной (или вдохновенной) метаморфозы. Он работал между 1510–1540-ми гг., и его произведения отразили чуть ли не всю палитру стиливых возможностей итальянской живописи его времени в близлежащих регионах. Достаточно сказать, что не так давно Мария Фильери атрибутировала ему одну, сейчас неизвестно где находящуюся, алтарную картину, которая некогда приписывалась феррарскому живописцу Гарофало, и уверенно соотнесла ее с документированным заказом Марти – алтарным образом для собора Лукки 1516 г. [Fileri 1996].

Основные даты, связанные с жизнью мастера, приведены в публикациях М. Тацартес [Tazartes 1991; Tazartes 2007, pp. 112–122]. Известно, что он был сыном ювелира по имени Франческо и сначала работал в мастерской отца, а затем обучался живописи у Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини. Вместе с учителем он выполнил алтарь для приходской церкви в Ламмари близ Лукки в 1507 г., в 1509 г. получил заказ на алтарную картину и фрески в луккской церкви Сан-Паолоино. К моменту завершения этого ансамбля в 1510 г. Марти, вероятно, уже имел собственную мастерскую, в которой подвизался Иезекия да Вещано (Заккия Старший), с чьим именем связывали алтарную картину «Мадонна с младенцем и свв. Теобальдом (или Лаврентием) и Павлином», ныне хранящуюся в Национальном музее «Вилла Гуиниджи»; сейчас ее соотносят с контрактом на оформление капеллы в Сан-Паолоино [Tazartes 2007, p. 115]. Наиболее значимой работой Марти 1510-х гг. стал алтарь для церкви Сан-Франческо в Массе; с ним идентифицируют, пожалуй, лучшее его произведение – «Святое собеседование» из Капитолийской пинакотеки, которое на этом основании датируют 1512–1513 гг. [Tumidei 1993].

В 1516 г. Агостино вместе со своим братом Джироламо съехал из мастерской отца и получил заказ на алтарную картину для Бадии в Кантиньяно близ Лукки (окончена в 1520 г.), в 1517 г. закончил «Святое собеседование» для собора Лукки, известное сегодня только по воспроизведениям, а летом 1518 г. составил завещание в связи с предстоящим ему отъездом. Спустя год он снова появился в городе и в ноябре получил заказ от Братства св. Иосифа на алтарную картину «Обручение Марии» для церкви Сан-Микеле ин Форо, которая была окончена в 1523 г., оценена в 100 дукатов и продемонстрировала удивительный поворот в манере Марти, заставив исследователей предположить, что целью его путешествия был Рим [Tazartes 2007, p. 118].

К 1526 г. Марти завершает «Мадонну с младенцем со свв. Франциском и Лючией», заказанную десятью годами ранее Джованни ди Микеле Гуиниджи для семейной усыпальницы во дворе церкви Сан-Франческо (сейчас – в частном собрании). В 1530-е гг. он выполняет ряд крупных документированных работ, в числе которых две доски с изображением апостолов Иоанна и Андрея для церкви в Капаннори, фрески двух капелл в церкви Санта-Мария Ассунта в Кариньяно (1534 г.), для которой в 1536 г. Марти выполнил еще и терракотовую композицию с изображением св. Власия и ангелов (сохранилась только статуя святого епископа). В 1537 г. он совершил поездку в Пизу, чтобы дать оценку картине Баттисты Франко «Сбор манны» (Пиза, Музей собора), написанную, к слову, в «актуальной» стилистике – в подражание Микеланджело и Себастьяно дель Пьомбо. Наконец, в 1542–1543 гг. он все еще упоминается в источниках, но теперь уже в связи с незначительными работами по золочению алтарей, изготовлению хоругвей и проч.

Несмотря на то что карьера Агостино Марти хорошо документирована, многие его датированные заказы – например, росписи капеллы Гульельмо ди Поджо в Сан-Паолоино в Лукке 1510 г. – не сохранились, а даты создания алтарных картин, которые приводят в своих исследованиях ранние историки, сейчас не читаются, что не позволяет выстроить полноценную хронологию его творчества. Ряд произведений приписывается ему и его мастерской на стилистических основаниях. Но само количество престижных заказов и упоминаний о Марти позволяет думать о нем как о лидере школы, кем он, по-видимому, и оставался до конца 1530-х гг. Известно, что в зрелые годы он держал мастерскую у Сан-Микеле ин Форо (как ранее его отец-ювелир и учитель в живописи Микеле Анджело ди Пьетро), в том же доме, где и крупнейшие мастера города: скульптор и архитектор Маттео Чивитали, живописцы Винченцо Фредиаи, семья Чампанте, Раньери ди Пиза [Tazartes 1991, p. 191]. Кроме того, благодаря архивным данным мы хорошо осведомлены о его имущественных делах и смене адресов. Важнее всех этих сведений, однако, сообщение о том, в 1517 г. он уезжал за пределы родного города: это путешествие, по всей видимости, стало важным фактором не столько личной, сколько творческой биографии мастера, и благодаря художественным заимствованиям его возможный маршрут определяется не хуже, чем об этом могли бы поведать письменные источники.

В ранних работах Марти, очевидно, отталкивается от местной традиции, но будто сглаживает приемы Микеле Анджело ди Пьетро и Филиппино, стараясь придать своему языку большую мягкость, отчего в старой литературе его первые произведения нередко ассоциировались с болонцами – Франческо Франчей и Франческо

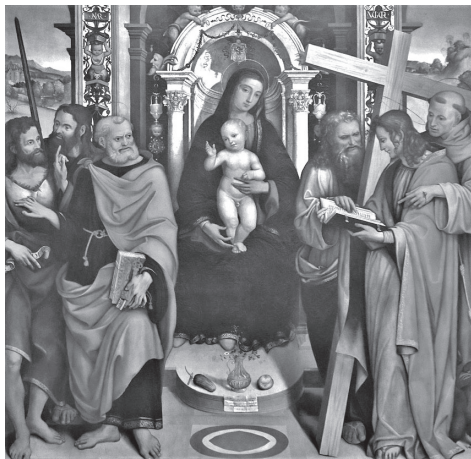


Рис. 3. Агостино Марти. Святое собеседование. 1512–1513 гг. Рим, Капитолийская пинакотека

да Котиньола. Такова алтарная картина, которая была создана для церкви Сан-Франческо в Массе в 1512–1513 гг. (Рим, Капитолийская пинакотека) (рис. 3). В ней обнаруживается очень специфическое сочетание черт, которое сообщает алтарю эклектичный провинциальный характер и обаяние, свойственное именно луккской живописи. Прежде всего бросаются в глаза необычное построение пространства и вычурное оформление архитектурного задника. Марти использует традиционную схему с высоким тронem, который осмыслен как довольно глубокая ниша, вызолоченная и богато украшенная росписями. Ее фланкируют пилястры, покрытые полихромными гротесками с изображениями путти на золотом фоне; сходные с ними маленькие ангелочки, высунувшись из-за карниза, придерживают тонкую гирлянду и венчают ею Мадонну. Сам по себе декоративный репертуар вызывает в памяти способ обращения с античными формами, свойственный Филиппино и Микеле Анджело ди Пьетро, но подобное решение гротесков может восходить не только к «Святому собеседованию» Мембрини из приходской церкви в Марлии (1509 г.), но и к монументальным работам Пинтуриккио. Во всяком случае, можно предположить, что именно из живописи последнего происходит «натюрморт», разложенный на подножии трона, – искусно написанная «обманка» с просвечивающей стеклянной вазой, персиком и огурцом, напоминающая аналогичный мотив на знаменитом алтаре Пинтуриккио из церкви Санта-Мария деи Фосси (1496–1498 гг., Перуджа, Национальная

галерея Умбрии). По сторонам от трона оставлены просветы, в которые виден панорамный пейзаж, достаточно обобщенный и поэтический, чтобы и в нем усмотреть умбрийские прототипы.

Сама сцена святого собеседования показана необычно, чуть сверху, и это позволяет художнику компенсировать отсутствие реальной перспективы и тесноту площадки, на которой толпятся святые, и в то же время подчеркнуть некоторые иконографические нюансы, например, жест св. Франциска, который, приобнимая св. Иоанна за плечо, ненавязчиво демонстрирует стигму. Святые, стоящие по сторонам от Мадонны, ведут мирные и доброжелательные беседы, что показано при помощи поворотов голов, деликатных прикосновений и жестов. Особенно удачно решена драматургия правой группы, сосредоточенная вокруг книги в руках молодого апостола, но и жест св. Петра, осторожно отстраняющегося от св. Иоанна Крестителя, схвачен довольно непосредственно, в то время как риторически воздетый вверх указательный палец св. Павла за его плечом заставляет вспомнить аналогичные жесты на картинах Леонардо. Такая нюансированная компоновка фигур, несомненно, восходит к живописи Филиппино, являясь отличительной чертой именно его художественного языка, которая затем была воспринята его флорентийскими коллегами, начиная от его непосредственного помощника, Рафаэллино дель Гарбо, и заканчивая Пьеро ди Козимо. Характерная грубоватая мимика лиц святых, особенно в левой группе, которая в целом решена более угловато и с пропорциональными погрешностями, ломкая пластика пальцев заметно контрастируют с исключительной миловидностью Мадонны и младенца, но сглаживаются общей «сладостностью» интонации и обобщенностью форм. Особенно это касается трактовки ног и драпировок: создается впечатление, что нижние части фигур вдохновлены Перуджино, стилистике которого временами был не чужд и Мембрини, учитель Марти.

Большие алтарные образы типа *sacra conversazione* дают наиболее наглядное представление о «стратегии» провинциального мастера, который всю жизнь пытался разрешить противоречие между привычными ему схемами и новаторскими художественными средствами. Мотив «святого собеседования» оставался главным в его церковной живописи как самый востребованный среди заказчиков – наиболее внятно отвечающий потребностям благочестия тип алтаря, включающий изображение Мадонны-заступницы и избранных святых, которые мыслятся как ходатаи за верующих и их нравственная модель [Норе 1990]. Было бы логичным предположить, что в композиционном отношении Марти мог оттолкнуться от кватрочентистской схемы с «глухой стеной», к которой неоднократно обращался его учитель, и, освоив вариант композиции, где



Рис. 4. Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини.
Алтарь св. Антония. 1497 г.
Лукка, Сан-Пьетро Сомальди

в просветах между фигурами или архитектурными формами проглядывает пейзаж, прийти к использованию полноценного пейзажного фона. Однако принятая хронология его алтарных картин такого эволюционного движения не подтверждает, и в 1510-е гг. приходится говорить скорее о готовых композиционных вариантах, к которым попеременно обращался художник: так, сплошной далекий пейзажный фон мы обнаруживаем уже в алтаре из Сан-Паолино, который в целом отличает еще довольно жесткая манера письма (1510 г.), а в алтаре из Массы снова господствует более архаичная схема, хотя пейзажу уделено немалое значение (1512–1513 гг.).

При этом отправной точкой в выборе некоторых выразительных средств, каким бы странным это ни показалось во временной перспективе, для Агостино Марти остается Филиппино Липпи – и это отмечала М. Тацартес [Tazartes 1991, p. 154]. Проявляется это не только в обращении к пейзажному фону, который стал общим местом в тосканской живописи 1500-е гг. благодаря Рафаэлю и Леонардо, но в действительности был осмыслен еще Филиппино в 1490-е гг. (возможно, под влиянием незавершенного «Поклонения волхвов» Леонардо); в Лукке на его решения ориентировался Микеле Анджело ди Пьетро в алтаре Св. Антония из церкви Сан-Пьетро Сомальди (ок. 1497 г.) (рис. 4).

Однако главное, что достается Марти в наследство от Липпи, – это уже отмеченная нами выше умелая координация фигур, нефор-



*Рис. 5. Агостино Марти. Святое собеседование. Ок. 1515 г.
Ламмари (Лукка), приходская церковь Св. Иакова*

мальность и утонченность их взаимодействия. Мы обнаруживаем ее в «Мадонне с младенцем и свв. Антонием-аббатом, Варфоломеем и Николаем» (ок. 1515 г.) из приходской церкви Св. Иакова в Ламмари (рис. 5). Созданная, судя по фигурам Богородицы и младенца, под большим впечатлением от манеры Лоренцо ди Креди и Леонардо, драматургически она решена как сюита из диалогов, молчаливых или оживленных, чем отдаленно напоминает «Алтарь Нерли» Филиппино (1495 г., Флоренция, Санто Спирито). Не до конца исчезает эта интонация и из однотипных алтарных картин 1520-х гг., таких как известное по архивным фотографиям «Мистическое обручение св. Екатерины» 1523 г. и «Святое собеседование» ок. 1528 г. из церкви Сан-Джиминьяно в Мориано (Лукка), но прием становится более риторическим и выхолощенным.

То же самое можно сказать о стиле Марти: он не претерпевает на протяжении нового десятилетия какой-либо выраженной эволюции, но резко меняется в самом его начале. В 1520-е гг. его алтарная живопись отчетливо апеллирует к искусству фра Бартоломео. Наиболее «стабильный» из флорентийских мастеров первой трети XVI в., с именем которого принято соотносить высокое Возрождение в живописи Флоренции [Franklin 2001, pp. 81–90], успел побывать в Лукке в 1500-е гг., оставив заметный след в местной живописной культуре⁷, а в ее церквях – уравновешенные по стилю

⁷ Этому вопросу посвящена монография Э. Борелли [Borelli 1984].

и возвышенные по звучанию алтарные картины, вполне соответствующие интонации высокого Ренессанса («Святое собеседование», 1509 г. Лукка, собор Сан-Мартино; «Бог Отец со свв. Марией Магдалиной и Екатериной Сиенской» Лукка, Музей виллы Гуиниджи). Здесь впору задаться вопросом, что послужило Марти импульсом для выбора нового художественного ориентира – только ли приезд очередного значительного флорентийского мастера в Лукку, увлеченность его решениями и общая перемена вкуса или все-таки осознанная потребность в монументальном стиле и крупной форме, готовность к восприятию современных живописных задач и актуального живописного языка? Чтобы ответить на этот вопрос, стоит вспомнить два наиболее значительных сохранившихся произведения, которые «обрамляют» это десятилетие в творчестве Марти и в контексте нашего разговора являются, пожалуй, наиболее интересными: это «Обручение Марии» для Братства св. Иосифа, которое было начато мастером после возвращения в Лукку в 1518 г. и окончено к 1523 г., и датируемые 1530 г. доски с изображением апостолов Иоанна и Андрея в приходской церкви Сан-Паоло в Капаннори.

«Обручение» из церкви Сан-Микеле ин Форо (рис. 6) в силу своей сюжетной, композиционной и стилистической экстраординарности, которое оно обнаруживает на фоне предшествующих работ Марти, заставляет задуматься о знакомстве луккского художника с главными живописными ансамблями, созданными на рубеже первого и второго десятилетий XVI в. в Риме – ватиканскими Станцами и потолком Сикстинской капеллы. Неизвестно, куда художник ездил в 1517 г. и почему дважды откладывал завершение картины (о чем мы также знаем из документов), но «живописная культура неясного происхождения», цитируя М. Тацартес, очевидно, стала следствием этого путешествия, конечным пунктом которого, по мнению исследовательницы, должен был быть Рим. Следы впечатлений, полученных из ватиканских росписей Рафаэля и отчасти Микеланджело, действительно очевидны в построении архитектурного задника, пропорциях и пластике фигур, их взаимном расположении и в выборе типажей, которые кажутся подчас буквальными цитатами из живописи «титанов». Но столь же необоримо желание сопоставить «Обручение» со знаменитым алтарем на ту же тему, который к тому же 1523 г. исполнил по заказу Карло Джинори для флорентийской церкви Сан-Лоренцо Россо Фиорентино, в свою очередь обнаружив в нем стремление к микеланджеловской мощи и грации Рафаэля⁸.

⁸ Обзор литературы о программе «Обручения Богоматери» Россо см.: [Falciani, Natali 2014, p. 224], дискуссию о стиле см.: [Natali 2006, pp. 120–125].



Рис. 6. Агостино Марти. Обручение Девы. 1523 г.
Лукка, Сан-Микеле ин Форо

Единый сюжет и самое общее композиционное родство оправдывают это желание довольно поверхностно, но оно укрепляется при внимательном рассмотрении верхней части, особенно фигур в левом верхнем углу, отнесенных далеко в глубину, в полумрак у Россо и достаточно ясно и близко расположенных у Марти. Среди них в обоих случаях присутствует обнаженный мужской торс с выдвинутой правой рукой: он отчетливо читается на фоне других, пребывающих в диалоге, персонажей. Марти, правда, вполне в духе предшествующей традиции, старается придать архитектурному устройству картины ясность и вводит подобие балконов, на которых располагает эти фигуры, в отличие от визионера Россо, заставляющего третьестепенных персонажей метаться в призрачной дали, буквально воспроизводя будущее пожелание Дж. Вазари к фону большой картины [Stumpel 1988, pp. 222–223]. М. Тацартес склонна относить появление обнаженной природы напрямую на счет влияния Микеланджело [Tazartes 2007, p. 116]. Однако, несмотря на отсутствие каких-либо документальных подтверждений, не стоит отрицать возможное наличие визуального посредника, т. е. вероятность, что луккский мастер, потрясенный римскими впечатлениями и уже некоторое время работавший над сюжетом «Обручение Девы», мог бывать во Флоренции и видеть там алтарь на ту же тему в ходе его создания (Россó получил заказ после 1520 г.), а впоследствии воспроизвел, упростив, некоторые его мотивы.



Рис. 7. Агостино Марти.
Св. Андрей. 1530 г.



Рис. 8. Агостино Марти.
Св. Иоанн. 1530 г.

*Капаннори (Лукка),
приходская церковь Св. Павла*

Как бы то ни было, по отношению к Микеланджело Марти действительно испытывал нескрываемый восторг. В первую очередь это проявилось в восходящей к фрескам Сикстинского потолка мускулистой фигуре летящего и благословляющего Бога Отца в окружении путти, многократно растиражированной, пусть и с вариациями, в живописных лонетах, которыми художник увенчивал свои зрелые алтарные картины. В качестве примера можно привести фрагмент (лонет) из Музея собора Лукки или «Святое собеседование со свв. Себастьяном и Рохом» 1526–1530 гг. (Сполето, Музей диоцеза), происходящее из Монте-Санто (Селлано). Ту же фигуру мы находим в верхней части обеих досок, созданных в 1530 г. для приходской церкви в Капаннори [Tazartes 1991, p. 154] (рис. 7, 8). Основное же место на них занимают мощные фигуры апостолов – Андрея, который изображен погруженным в чтение и с письменным прибором у ног, но опознается по символу мученичества, кресту, придерживая который через плечо ему заглядывает ангел; и Иоанна, который, отвлекшись от работы, поднимает голову к небесам и всплескивает рукой в патетическом жесте.

Обе фигуры имеют безошибочно опознаваемые прототипы. Св. Андрей сидит скрестив ноги, как пророк Иеремия с Сикстинского потолка (1508–1512 гг.). Марти воспроизводит

образец не целиком, а только нижнюю часть фигуры, включая характерную складку одежд на коленях (ровно так, как когда-то поступил с перуджиновскими образцами в алтарной картине из Массы), и эта нижняя, копийная, «половина» выглядит пластически более убедительной, чем торс и голова апостола. Поза, пусть и лишенная доли микеланджеловского драматизма, сообщает образу св. Андрея сосредоточенность. К тому же Марти наделяет апостола такими же жилистыми, крепкими кистями рук, как у его римского прототипа. Принимая во внимание эту цитату, непосредственное знакомство луккского живописца с ватиканскими росписями, т. е. факт его путешествия в Рим, можно считать доказанным, и тем удивительнее источник, которым он пользуется для изображения взбудораженной фигуры св. Иоанна-евангелиста. В ней угадывается, в зеркальном отражении, упавший с коня Савл со знаменитой картины Пармиджанино (Вена, Музей истории искусств), созданной для пармского врача Джованни Андреа Бьянки и хранившейся вплоть до смерти владельца в его доме в Болонье⁹. Здесь Марти, напротив, заимствует верхнюю часть фигуры с воздетой рукой, запрокинутой головой и, что особенно характерно для болонских работ Пармиджанино, возведенными горе очами (аналогичным образом закатывает глаза св. Рох на алтарной картине, хранящейся в базилике Сан-Петроньо). Следует заключить, что поездкой в Рим в 1517 г. (и, как мы успели предположить чуть выше, во Флоренцию в начале 1520-х гг.) путешествия Марти не исчерпывались; более того, он довольно живо откликался на эффектные пластические формулы и детали, которые предлагала новая живопись, смешивая свои впечатления с более привычными для луккского контекста схемами и образцами.

К числу последних относится решение фона: фигура отделяется от далекого ландшафта, как кулисой, отрогом скалы. Исходно этот мотив в итальянской живописи связывается с влиянием «Стигматизации св. Франсиска» Ван Эйка и нидерландской традицией и получил довольно широкое распространение среди мастеров, увлеченных фламандцами [Nuttall 2004, pp. 133–138]. Подобную скалу, правда, более скромную по композиционному значению, можно видеть, например, на алтаре Микеле Анджело ди Пьетро из церкви Сан-Пьер Сомальди в Лукке. То же северное происхождение имеет мотив города с башнями, который появляется в обоих

⁹ Традиционно, опираясь на указание Дж. Вазари, картину относят к болонскому периоду Пармиджанино, хотя на стилистических основаниях С. Гулд предлагает считать, что большая ее часть была написана художником по возвращении в Парму [Gould 1995, pp. 88, 139–140].

пейзажах. Заметим, правда, что сам ландшафт, который занимает примерно треть ширины доски и хорошо просматривается сбоку от фигур обоих апостолов, приобретает характер панорамы, данной с высокой точки зрения, что более соответствует пейзажным фонам высокого Возрождения. В целом, однако, в монументальные образы из Капаннори этот пейзаж, отделенный от переднего плана скалой, скорее всего, проник из флорентийского первоисточника, который мог стать для Марти еще одной отправной точкой: это «Явление Девы Марии св. Бернарду» Филиппино Липпи, хранившееся до 1530 г. в монастыре Ле Кампора в предместье Флоренции и затем перенесенное во флорентийскую Бадию¹⁰.

О знакомстве Марти с этой замечательной во всех отношениях работой Филиппино, созданной как раз по возвращении из Лукки, свидетельствуют три детали в образе св. Иоанна, которые, несомненно, к ней восходят: это живописная коряга, которая служит апостолу попитром; венчающий ее богатый книжный натюрморт, изображенный в не менее живописном беспорядке; и замысловатый жест евангелиста, едва придерживающего перо на фоне раскрытого кодекса. Если первые две детали Филиппино выдумал, основываясь на своих впечатлениях от нидерландской живописи, третья служила ему для передачи взвинченного состояния, которое переживает св. Бернард, оторванный от работы чудесным видением – точно так же, как апостол Иоанн у Агостино Марти. Обычно в описании этих досок его именуют евангелистом, но в действительности он представлен как автор Откровения: в раскрытом кодексе каллиграфически выведены стихи из 12-й главы, так что волнение, которым он охвачен, вполне уместно.

Таким образом, можно заключить, что творчество луккского живописца первой трети XVI в. в его ранние годы преломило со всей возможной нарядностью традицию позднего кватроченто, а затем, словно в мутном стекле, отразило наиболее эффектные жесты, совершенные крупнейшими мастерами Центральной и даже Северной Италии. Без опоры на источники мы не можем с уверенностью говорить о путешествиях Марти, но подтверждения, которые находятся им в его работах, весьма разнообразны. Неоспоримо другое: если раньше у мастеров Лукки была устойчивая стилевая модель, на которую они ориентировались постоянно, уравновешенная, добротная и при этом даже более насыщенная эмоционально, чем основная масса живописной продукции в самой Флоренции (та же самая, к слову, которую предпочитала немалая часть флорентийской публики

¹⁰ О широком влиянии этого образа на тосканскую живопись начала XVI в. см. нашу статью [Лопухова 2016].

рубежа веков¹¹), теперь, вместе со стилиевой неопределенностью в «метрополии», живопись Лукки пускается на поиски новых образов, в число которых попадают модели предсказуемые (работавший в Лукке фра Бартоломео – фигура, за которой, в свою очередь, стоит комплекс стилиевых проблем, охватывающий внушительный ряд имен, от Пьеро ди Козимо до Рафаэля и Андреа дель Сарто), титанические римские, воздействия которых не избежал никто (ватиканские росписи Рафаэля и Микеланджело), и довольно неожиданные маньеристические (живопись Россо и Пармиджанино).

В случае Агостино Марти интрига заключается еще и в том, что он не имеет выраженных предпочтений на определенных этапах своего зрелого творчества, если подразумевать под ним 1520-е – начало 1530-х гг., что позволило бы говорить о его эволюции. Более того, с воодушевлением копируя своих великих современников, он неизменно возвращается к флорентийской живописной культуре, вернее, к той ее части, которая была тесно связана с его родным городом, проявляя к ней – лирической и человеческой – гораздо больше чуткости.

Благодарности

Сердечно благодарю мою коллегу Елену Гусеву за доступ к римским библиотекам в месяцы пандемии.

Acknowledgements

I am very thankful to my colleague Elena Guseva for helping me during the pandemic with the bibliography available in Roman libraries only.

Литература

- Лопухова 2016 – *Лопухова М.А.* «Явление Девы Марии святому Бернарду» работы Филиппино Липпи и его следы во флорентийской живописи начала XVI в. // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2016. Вып. 6. С. 368–377.
- Лопухова 2019 – *Лопухова М.А.* Классицизм как архаизм: мастерская Мацциере и флорентийская живопись конца XV в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 231–245.

¹¹ Об архаизирующем направлении в живописи Флоренции начала XVI в. см. нашу статью: [Лопухова 2019].

- Лопухова 2021 – *Лопухова М.А.* Антикварные детали на алтарных картинах Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2021. № 5. С. 129–143.
- Borelli 1984 – *Borelli E.* Nel segno di Fra Bartolomeo: pittori de Cinquecento a Lucca. Lucca: Pacini Fazzi, 1984. 206 p.
- Daly 2020 – *Daly Ch.* Reconsidering Lucchese Painting after Filippino // Filippino Lippi: beauty inventio and intelligence / Ed. by P. Nuttall, G. Nuttall, M.W. Kwakkelstein. Leiden, Boston: Brill, 2020. P. 296–321.
- Falciani, Natali 2014 – *Falciani C., Natali A.* Pontormo e Rosso Fiorentino: divergenti vie della “maniera”. Firenze: Mandragora, 2014. 367 p.
- Filieri 1996 – *Filieri M.T.* Agostino Marti pittore lucchese del Rinascimento // Momus. 1996. Vol. 5/6. P. 26–38.
- Franklin 2001 – *Franklin D.* Painting in Renaissance Florence, 1500–1550. New Haven, Conn. [u.a.]: Yale Univ. Press. 273 p.
- Gould 1995 – *Gould C.* Parmigianino. N. Y. [u.a.]: Abbeville Press, 1995. 216 p.
- Hope 1990 – *Hope Ch.* Altarpieces and the Requirements of Patrons // Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento / Ed. by T. Verdon, J. Henderson. Syracuse, N. Y.: Syracuse Univ. Press, 1990. P. 535–571.
- Massagli 2008 – *Massagli R.* Michele Angelo da Lucca nella Roma di Pintoricchio // Pintoricchio / A cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2008. P. 75–91.
- Meiss 1973 – *Meiss M.* A new monumental painting by Filippino Lippi // The Art Bulletin. 1973. Vol. 55. P. 479–494.
- Natale 1980 – *Natale M.* Note sulla pittura lucchese alla fine del Quattrocento // The J. Paul Getty Museum journal. 1980. Vol. 8. P. 35–62.
- Natali 2006 – *Natali A.* Rosso Fiorentino: leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2006. 271 p.
- Nuttall 2004 – *Nuttall P.* From Flanders to Florence: the impact of Netherlandish painting; 1400–1500. New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press, 2004. 307 p.
- Stumpel 1988 – *Stumpel J.* On Grounds and Backgrounds: Some Remarks about Composition in Renaissance Painting // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 1988. Vol. 18. P. 219–243.
- Tazartes 1991 – *Tazartes M.* Ipotesi di percorso per Agostino Marti // Ricerche di storia dell'arte. 1991. Vol. 43/44. P. 149–164.
- Tazartes 1996 – *Tazartes M.* Il Museo nazionale di villa Guinigi a Lucca: identità rivelate // Art e dossier. 1996. Vol. 110. P. 35–38.
- Tazartes 2007 – *Tazartes M.* Fucina lucchese: maestri, botteghe, mercanti in una città del Quattrocento. Pisa: Ed. ETS, 2007. 238 p.
- Tumidei 1993 – *Tumidei S.* Risarcimento lucchese: Agostino Marti e la Sacra Convesazione della Pinacoteca Capitolina // Ricerche di Storia dell'Arte. 1993. Vol. 51. P. 53–62.
- Zambrano, Nelson 2004 – *Zambrano P., Nelson J. K.* Filippino Lippi. Milano: Electa, 2004. 671 p.

References

- Borelli, E. (1984), *Nel segno di Fra Bartolomeo: pittori de Cinquecento a Lucca*, Pacini Fazzi, Lucca, Italia.
- Daly, Ch. (2020), Reconsidering Lucchese Painting after Filippino, in P. Nuttall, G. Nuttall, M.W. Kwakkelstein (ed.) *Filippino Lippi: beauty inventio and intelligence*, Brill, Leiden, Netherlands, Boston, USA.
- Falciani, C., Natali, A. (2014), *Pontormo e Rosso Fiorentino: divergenti vie della "maniera"*, Mandragora, Firenze, Italia.
- Filieri, M.T. (1996), "Agostino Marti pittore lucchese del Rinascimento", *Momus*, vol. 5/6, pp. 26–38.
- Franklin, D. (2001), *Painting in Renaissance Florence 1500–1550*, Yale Univ. Press, New Haven, Conn., USA.
- Gould, C. (1995), *Parmigianino*, Abbeville Press, New York, USA.
- Hope, Ch. (1990), "Altarpieces and the Requirements of Patrons", in Verdon, T. and Henderson, J. (ed.), *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, Syracuse Univ. Press, Syracuse, N. Y., USA, pp. 535–571.
- Lopukhova, M. (2016), " 'Vision of St. Bernard' by Filippino Lippi and its impact on the Florentine painting of the early 16th century" in *Aktual'nye problemi teorii i istorii iskusstva* [Actual problems of theory and history of art], issue 6, pp. 368–377.
- Lopukhova, M. (2019), "Classicism as an archaism: Mazziere brothers and Florentine painting of the late 15th century", *RSUH/RGGU Bulletin, "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, pp. 231–245.
- Lopukhova, M. (2021), "Antiquarian details in the altarpieces by Michele Angelo di Pietro Membrini", *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 8. Istorija*, no. 5, pp. 129–143.
- Massagli, R. (2008), Michele Angelo da Lucca nella Roma di Pintoricchio, in Garibaldi V. and Mancini F.F. (ed.), *Pintoricchio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, Italia, pp. 75–91.
- Meiss, M. (1973), "A new monumental painting by Filippino Lippi", *The Art Bulletin*, vol. 55, pp. 479–494.
- Natale, M. (1980), "Note sulla pittura lucchese alla fine del Quattrocento", *The J. Paul Getty Museum journal*, vol. 8, pp. 35–62.
- Natali, A. (2006), *Rosso Fiorentino: leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti*. Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, Italia.
- Nuttall, P. (2004), *From Flanders to Florence: the impact of Netherlandish painting; 1400–1500*, Yale Univ. Press, New Haven, USA.
- Stumpel, J. (1988), "On Grounds and Backgrounds: Some Remarks about Composition in Renaissance Painting", in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 18, pp. 219–243.
- Tazartes, M. (1991), "Ipotesi di percorso per Agostino Marti", *Ricerche di storia dell'arte*, vol. 43/44, pp. 149–164.

- Tazartes M. (1996), “Il Museo nazionale di villa Guinigi a Lucca: identità rivelate”, *Art e dossier*, vol. 110, pp. 35–38.
- Tazartes, M. (2007), *Fucina lucchese: maestri, botteghe, mercanti in una città del Quattrocento*, Ed. ETS, Pisa, Italia.
- Tumidei, S. (1993), “Risarcimento lucchese: Agostino Marti e la Sacra Convesazione della Pinacoteca Capitolina”, *Ricerche di Storia dell'Arte*, vol. 51, pp. 53–62.
- Zambrano, P., Nelson, J. K. (2004), *Filippino Lippi*, Electa, Milano, Italia.

Информация об авторе

Марина А. Лопухова, кандидат искусствоведения, доцент, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, Ломоносовский пр-т, д. 27, корп. 4; marina.lopukhova@gmail.com

Information about the author

Marina A. Lopukhova, Cand. of Sci. (Art Studies), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bldg. 4, bld. 27, Lomonosovsky Av., Moscow, Russia, 119991; marina.lopukhova@gmail.com

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
О.К. Юрьев

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Подписано в печать 05.04.2022.

Формат $60 \times 90^{1/16}$.

Уч.-изд. л. 7,5. Усл. печ. л. 8,3.

Тираж 1050 экз. Заказ № 1485

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., 6
www.rsuh.ru