

ISSN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия
«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

4
2021

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 PhD 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. Culturology" Series is registered by 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 FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993

e-mail: antonov-dmitriy@list.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

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: 125993, Москва, Миусская пл., 6
электронный адрес: antonov-dmitriy@list.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

P.M. Arkadiev, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Slavic Studies RAS/Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
(*deputy editor*)

O.L. Akhunova, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

S.I. Baranova, Dr. of Sci. (History), The Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Moscow, Russian Federation

L.V. Belovinskiy, Dr. of Sci. (History), professor, Moscow State Art and Cultural University, 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

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

I. Rzepnikowska, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

G.I. Zvereva, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor*)

I.I. Isaev, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.I. Kabakova, Dr. of Sci. (Philology), Universite de Paris-Sorbonne, Paris, France

N.V. Kapustin, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation

V.I. Kimmelman, PhD, Bergen University, Bergen, Norway

J.D. Clayton, PhD, University of Ottawa, Ottawa, Canada

I.V. Kondakov, Dr. of Sci. (Philology), 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), PhD, 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
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), Institute of General History RAS, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), Moscow State Lomonosov University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), 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

Executive editor

D.I. Antonov, Dr. of Sci. (History), professor, RSUH

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

П.М. Аркадьев, доктор филологических наук, Институт славяноведения РАН, 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. Гринцер, 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

Г.И. Зверева, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

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, PhD, 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, PhD, 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. Подлеская*, 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. Тогоева*, 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, 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

Ответственный за выпуск

Д.И. Антонов, доктор исторических наук, профессор (РГГУ)

CONTENTS

Studies in Cultural History

- Igor E. Surikov*
The emergence of Ancient Greek historical thought
and the Archaic Ionian Science 10
- Yulia P. Krylova*
For fun or seriously? In search of the author of “L’Abuzé en court” 30
- Svetlana A. Borisova*
“Perfect love casts out fear”. How did Old Russian
princes-martyrs fear? 50
- Olga A. Kuznetsova*
Hellmouth in the jaws of Cerberus. In Russia in the second half
of the 17th and beginning of the 18th century 65

Visual Studies

- Dmitriy I. Antonov*
“Narrative geometry”. On the method for summing angles
in Russian iconography 76
- Liudmila B. Sukina*
“Gardeners” of the dynastic trees of Russian princes and tsars.
About variations of one micro-plot in the East Slavic
art of the 17th century 97

“The New Art” and Culture of the 20th Century

- Irina N. Zakharchenko, Olga M. Shchedrina*
The nature of the image within technological art in the mid –
20th century. Lumino Kinetic experiments by Frank Malina 110
- Natalia V. Kazurova, Ekaterina Y. Trushkina*
The Road Movie genre in the West movies
and the Muslim East cinematography 126

СОДЕРЖАНИЕ

Культурно-исторические исследования

- Игорь Е. Суриков*
Зарождение древнегреческой исторической мысли
и архаическая ионийская наука 10
- Юлия П. Крылова*
В шутку или всерьез? В поисках автора «Обманутого при дворе» 30
- Светлана А. Борисова*
«Съвършеная любви вьнъ измещеть страхъ»:
как боялись древнерусские князья-мученики? 50
- Ольга А. Кузнецова*
Пасть ада во рту Цербера: на Руси конца XVII – начала XVIII в. 65

Визуальные исследования

- Дмитрий И. Антонов*
«Повествовательная геометрия»:
о приеме суммирования ракурсов в русской иконографии 76
- Людмила Б. Сукина*
«Садовники» династических древ русских князей и царей:
о вариациях одного микросюжета
в восточнославянском искусстве XVII в. 97

«Новое искусство» и культура XX в.

- Ирина Н. Захарченко, Ольга М. Щедрина*
Природа образа в технологическом искусстве середины XX в.:
светокинетические эксперименты Фрэнка Малины 110
- Наталья В. Казурова, Екатерина Ю. Трушкина*
Жанр роуд-муви в западных фильмах
и кинематографе мусульманского Востока 126

Культурно-исторические исследования

УДК 930(38)

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-10-29

Зарождение древнегреческой исторической мысли и архаическая ионийская наука

Игорь Е. Суриков

*Институт всеобщей истории РАН, Москва, Россия;
Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия; isurikov@mail.ru*

Аннотация. Древнегреческая историческая мысль возникла в VI в. до н. э. в Ионии. Это был период, когда в мировоззрении эллинов противоборствовали рационалистическая и мистическая тенденции. Ранние историки подверглись влиянию как второй, так и – в особенности – первой, которая породила архаическую ионийскую науку (Фалес, Анаксимандр). Как показано в статье, это влияние естествоиспытателей на представителей историописания проявилось, например, в том, что из трудов последних, начиная с Гекатея, исчезают разделы, посвященные теогонии (таковой еще присутствовал у Акусилай). Серьезный интерес к географии отмечается как у натурфилософов, так и у первых историков. Анаксимандр составил первую в Греции географическую карту, а Гекатей ее усовершенствовал. Историков первых поколений, которые писали после Гекатея, можно разделить на две группы, представленные теми, кто, подобно ему, испытывал специальный интерес не только к истории, но и к географии, и теми, кто такого интереса не испытывал. Ко второй группе относятся, в частности, Ферекид Афинский и Гелланик. Что же касается первой группы, к ней можно причислить Харона Лампсакского и Дамаста Сигейского – эта линия находит завершение в Геродоте, у которого налицо полноценное взаимопроникновение истории и географии.

Ключевые слова: архаическая ионийская наука, рационализм, история, мифография, теогония, география, Акусилай, Гекатей

Для цитирования: Суриков И.Е. Зарождение древнегреческой исторической мысли и архаическая ионийская наука // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 4. С. 10–29. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-10-29

© Суриков И.Е., 2021

The emergence of Ancient Greek historical thought and the Archaic Ionian science

Igor E. Surikov

Institute of World History, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia;

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;

isurikov@mail.ru

Abstract. Ancient Greek historical thought came into existence in the 6th century B.C. It was the period when two tendencies, the rationalist and mystic ones, struggled with each other in the Hellenic *Weltanschauung* (world view). Early historians were influenced both by the latter and – especially – by the former, which gave birth to the Archaic Ionian science (Thales, Anaximander). The paper shows that the influence of natural scientists upon historiographers manifested itself, for instance, in the fact that from the works of the latter, starting with Hecataeus, lacked parts devoted to theogony disappear (in Acusilaus, such a part was still present). The author also traces the serious interest in geography among both Greek natural philosophers and first historians. Anaximander made the earliest in Greece geographical map and Hecataeus improved it. The historians of the first generations after Hecataeus can be divided into two groups: those who, like Hecataeus, had a special interest not only in history, but also in geography, and those who did not. The second group includes the Athenian Ferekidēs and Gellānik. As for the first group, Charon of Lampsak and Damast of Sigēi can be added to it – this line comes up to Herodotus.

Keywords: Archaic Ionian science, rationalism, history, mythography, theogony, geography, Acusilaus, Hecataeus

For citation: Surikov, I.E. (2021), “The emergence of Ancient Greek historical thought and the Archaic Ionian science”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 10–29, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-10-29

Хотя имя Геродота со времен Цицерона постоянно сопровождают эпитетом «отец истории», он не является первым греческим (и европейским) историком. До него на том же поприще трудилась целая когорта более ранних «служителей Клио». Довольно пространный (но не исчерпывающий) их перечень дан Дионисием Галикарнасским (Dion. Hal. De Thuc. 5). Самой значимой фигурой в этой группе является, безусловно, Гекатей Милетский, самой ранней – Акусилай Аргосский, а другие видные ее представители – Ферекид Афинский, Харон Лампсакский, Гелланик Лесбосский, Ксанф Лидийский и др. Таким образом, зарождение античной историографической традиции имело место в VI в. до н. э.

Правда, полностью труды этих авторов не сохранились, но от них дошли многочисленные (например, от Гекатея – около 400, от Гелланика – больше 200 и т. д.) и репрезентативные фрагменты, дающие достаточно полное понятие об особенностях их творчества. Крупнейший в XX в. специалист по древнегреческому историописанию Феликс Якоби дал великолепное, эталонное издание этих текстов¹.

К сожалению, древнейшие историки, хотя они были первоходцами в своем жанре, крайне редко привлекают к себе внимание ученых. Единственное специально посвященное им исследование монографического формата, принадлежащее перу Л. Пирсона, увидело свет более восьми десятилетий назад – в 1939 г.² В обобщающих компендиумах по античной греческой исторической мысли (таких как, например, [Momigliano 1990; Lendle 1992; Luce 1997; Pitcher 2009; Scanlon 2015; Matijašić 2018]) интересующим нас писателям, вместе взятым, уделяется, как правило, несколько страниц, как максимум – пара десятков.

Правда, сравнительно недавно важным событием на данном исследовательском поле стал выход фундаментального двухтомника Р. Фаулера «Ранняя греческая мифография» [Fowler 2007; Fowler 2013], в котором анализируются как раз тексты древнейших историков. Однако для Фаулера Гекатей, Гелланик, Харон и иже с ними не являются «истинными историками». Они для него «всего лишь» мифографы и потому рассматриваются им исключительно как мифографы, а не как историки. Пожалуй, данное утверждение будет соответствовать истине применительно к большинству из них. Хотя без оговорок не обойтись. Так, у Гекатея были серьезные географические интересы и он составил одну из первых в Греции периегез³; Гелланик, начав научную деятельность как мифограф, затем обратился к хорографии⁴, а на последнем этапе своей девятидесятилетней жизни активно занимался проблемами хронологии.

¹ Этот том неоднократно переиздавался, с addenda и corrigenda. Ссылаемся на последнее по времени, посмертное издание [Jacoby 1995].

² Поскольку это первое издание сейчас труднодоступно, ссылаемся на репринтное переиздание [Pearson 1975].

³ О жанре периегезы в Греции см. [Суриков 2020а].

⁴ Хорография – отрасль античной исторической науки, занимавшаяся историей различных стран и областей, а также населяющих их народов. В хорографических сочинениях акцент делался не столько на событийной стороне исторического процесса, сколько на образе жизни этих народов – их быте, нравах, обычаях.

Но в целом, повторим, для большинства историков первых поколений абсолютно приоритетной была проблематика, связанная с мифами. Однако из этого никоим образом не вытекает, что данных авторов нельзя считать полноценными представителями античной исторической мысли. Их трактаты имеют вполне научный характер (в духе ранней ионийской науки), и, конечно, не следует забывать, что сюжеты, нами ныне воспринимающиеся как мифологические, в восприятии самих греков были вполне историческими⁵, то есть адекватно отражающими их собственное древнейшее прошлое. Генеалогическая мифография (востребованная по понятным причинам в первую очередь в аристократической среде) выполняла важную социальную функцию – связывала это прошлое с настоящим, и в этом смысле к ней вполне применимо предложенное Х.-Й. Герке понятие «интенциональная история» [Gehrke 2014, SS. 9–64].

Впрочем, как бы то ни было, один интерес к генеалогиям не породил бы главных достоинств трудов древнейших представителей историографии: присущего им исследовательского духа, а также живой занимательности изложения, присущей если не всем им (Гекатею, может быть, в меньшей степени, чем остальным), то, во всяком случае, многим. Следует подумать о других источниках, из которых ими могли быть почерпнуты эти качества.

Давно уже А.И. Доватур в своем классическом труде «Повествовательный и научный стиль Геродота» [Доватур 1957] совершенно справедливо указал, что «отец истории» опирался, с одной стороны, на ионийскую науку, с другой – на ионийский же фольклор (имея в виду прежде всего новеллистический фольклор). Данное наблюдение следует в полной мере отнести и к предшественникам Геродота. Фольклорные элементы древнейшего греческого исторического повествования – в перспективе тема для отдельного исследования⁶; а в данной статье мы коснемся его научных истоков.

Архаической ионийской наукой является то, что обычно принято называть архаической ионийской философией, – традиция, восходящая к Фалесу. Ни сам Фалес, ни его ближайшие преемники (Анаксимандр и др.), кстати, философами себя не называли. Равно как не называли их так и другие. Если уж требовалось их как-то обозначать, то употребляли лексему «физики» (φυσικοί), поскольку они занимались природой (в самом широком значении

⁵Что отмечалось многократно, ср. хотя бы [Nilsson 1951, p. 12; Starr 1962, p. 68; Видаль-Накэ 2001, с. 228; Fowler 2013, p. XII].

⁶Некоторые аспекты этой проблематики мы рассматриваем на примере одного из ранних историков – Ферекида Афинского, см. [Суриков 2019].

мироздания, космоса) и труды свои, как правило, озаглавливали «О природе» (Περὶ φύσεως). Это «физики» с легкой руки немецких антиковедов XIX в. стало устойчиво передаваться на современные языки искусственным, античности не свойственным (притом «гибридным», греко-латинским) термином «натурфилософы». Однако, если говорить об исходной лексеме φυσική, «натура»-то в ней есть, а вот «философов» не просматривается. Скорее уж возникает ассоциация с современными физиками – отнюдь не философами, а учеными. Ассоциация эта, конечно, некорректна. Но, подчеркнем, в любом случае слов «философ» и «философия» в пору Фалеса и Анаксимандра не существовало. По довольно согласному свидетельству источников, приоритет во введении этих терминов принадлежит Пифагору.

Являлся ли поэтому Пифагор первым философом? С точки зрения традиционных представлений о развитии эллинской философской мысли – никоим образом. Эту роль отводят либо Фалесу, либо Анаксимандру. Но если Пифагор – автор термина «философия», то, может быть, все-таки допустимо из этого сделать вывод, что он являлся и первым представителем мировой философии? Повторим: если отталкиваться от общепринятой точки зрения – то, конечно, нет. Но возможен и иной ход мысли. Ему следует, например, один из крупнейших современных отечественных специалистов по древнегреческой философии Ю.А. Шичалин.

Так, он высказывает следующее соображение: «Покамест определенная культура не знает того или иного понятия, не фиксирует это понятие с помощью определенного термина, пока она тем самым не осознает, не мыслит его как известную ей духовную реальность, он в известном смысле и не существует» [Шичалин 2000, с. 36].

Далее Ю.А. Шичалин подчеркивает, что говорить о философии в полном смысле слова можно лишь начиная с того времени, когда появляются философские школы. А первой из таковых была именно школа Пифагора. Правда, более ранних философов (Фалеса, Анаксимандра и нескольких других) объединяют иногда в «милетскую школу», но это понятие является вполне условным и искусственным. А вот у пифагорейцев действительно устанавливается правильная преемственность учения – от учителя к ученикам и далее. Стало быть, и с этой стороны Пифагор – подлинный основоположник философии.

Но кем же тогда были пресловутые Фалес, Анаксимандр и иже с ними, если не философами, как принято считать? Ю.А. Шичалин полагает, что их точнее было бы называть *учеными*, естествоиспытателями. Они ведь действительно занимались проблемами природы, физического мира, размышляли о законах, управляющих этим миром.

Как известно, в греческой мысли VI в. до н. э. существовали две традиции, рационалистическая и мистическая (подробнее см. [Суриков 2012, с. 157–164]). Среди предтеч ранних ионийских мыслителей (как бы их ни именовать – философами или учеными), разумеется, были мудрецы, представлявшие собой рационально-эмпирический тип мышления. Таким людям, как Фалес, Солон и им подобные, любая мистика была абсолютно чужда. Все, что о них известно (а в случае, если они сами что-либо писали, – все, что от них дошло), однозначно свидетельствует: они – как бы некое воплощение здравости и трезвомыслия.

Но точно так же среди предтеч первых философов были и чудотворцы-мистики. Удивляться не приходится: в Элладе той эпохи, о которой сейчас идет речь, все как бы «двоится» и выступает в самой причудливой смеси противоположных принципов. В это уникальное время, повторим, одновременно разворачивались два совершенно не похожих друг на друга процесса: и интеллектуальная революция, породившая философию и науку, и резкий всплеск мистицизма.

Для предыдущего этапа развития древнегреческого сознания, отразившегося в эпосе Гомера, особенно в «Илиаде», характерна в корне иная картина: практически полное отсутствие мистики в какой бы то ни было форме. Мало в мировой литературе книг менее мистических, чем та же «Илиада». Да, действие поэмы – некое грандиозное полотно, в котором участвуют и боги. Однако небожители и их жизнь изображены вообще без всякого оттенка туманной таинственности.

В период архаики все меняется. Не исключено, что поразительное нарастание мистических настроений (его не уставал подчеркивать в своей известнейшей книге «Греки и иррациональное» выдающийся английский исследователь Э.Р. Доддс [Dodds 1951]) было как-то связано с бурным темпом перемен во всех областях жизни. «Эпохи, столь наполненные событиями и изменениями, принято считать интересными и значительными, но это же эпохи несчастные и страдальческие для отдельных людей, для целых поколений», – писал философ Бердяев [Бердяев 1991, с. 9]. Внезапный, крутой слом всего устоявшегося, привычного порядка выбивает из колеи, лишает уверенности в завтрашнем дне. Неуютно становится жить в таком мире, и мысль находит себе хоть какое-то утешение в чаяниях о мире загробном, о том, что там, может быть, станет лучше. Отсюда – и апелляция к мистике, к иррациональному. Возрастает интерес к посмертному существованию души.

В период архаики в греческой религии возник ряд течений с ярко выраженной мистической направленностью. Для всех них

характерно как раз значительно большее внимание к проблеме жизни после смерти. Правда, широкого распространения мистические течения, о которых идет речь (орфизм, пифагореизм), не получили, оставаясь в основном уделом интеллектуальной элиты. На орфизме даже как бы лежал отпечаток некоторой «скандальности». Так, один из ведущих идеологов этого движения Ономакрит был однажды уличен в том, что подделывал тексты древних изречений оракулов, вносил туда строки собственного сочинения (Herod. VII. 6).

Но настроения мистицизма нарастали в ту самую эпоху, когда имели место и духовные явления совершенно иного толка: насаждение дельфийским жречеством этических идей умеренности, введение письменных законов во многих полисах. Перед нами очередной парадокс культурной истории Древней Греции. В архаический период, когда возникли мистические, иррациональные учения, впервые родилось и самое яркое проявление античного рационализма – философия. И настолько бурным и противоречивым было «духовное кипение» эпохи, что нередко философ-рационалист и вдохновенный мистический пророк совмещались в одном лице (Пифагор, Эмпедокл). В таком-то духовном контексте происходило у греков рождение исторической мысли.

История, естественно, является наукой. Как наука она, конечно, имеет свою специфику, отличаясь, скажем, от той же физики тем, что она принадлежит к кругу не точных и естественных, а гуманитарных дисциплин (или не «номотетических», а «идиографических», как выражался Г. Риккерт). Тем не менее и для нее, как для любой науки, определяющим является дух исследования, интеллектуального поиска. В этом плане появление исторической науки у греков тоже предстает одним из проявлений греческого рационализма. Однако складывалась она в контексте такой ситуации, когда, напомним, наряду с рационалистической традицией существовала и достаточно мощная мистическая, чего тоже нельзя не учитывать.

Рационалистическая традиция имеет своим предтечей Фалеса, а основоположником – Анаксимандра⁷. Что же касается традиции мистической, то среди писателей VI в. до н. э. самым ярким ее представителем для нас выступает Ферекид Сиросский (не следует путать его с Ферекидом Афинским, упоминавшимся выше; последний писал примерно на век позже). Подчеркнем – для нас, и это связано со спецификой сохранности источникового материала. Просто от других мистиков данного столетия, в частности от орфиков (как от

⁷ В связи со значением фигуры Анаксимандра см. [Поппер 1987, с. 564–570; Хайдеггер 1991, с. 28 и сл.].

того же Ономакрита), до нас практически ничего не дошло. Сиросец орфиком в строгом смысле слова вроде бы не являлся; во всяком случае, его так не характеризуют, и нейтральнее будет называть его мыслителем, близким к орфизму.

Из ранних же историков ближе всего к этой линии древнейший – Акусилай Аргосский. По всей видимости, только у него – единственного из интересующей нас группы – трактат начинался информацией по теогонии, которая в условиях эллинской религии обязательно была фактически теокосмогонией. Эту последнюю очень любили орфики, предлагая на данной ниве разного рода неортодоксальные версии мифов, серьезно отличающиеся от традиционных, как они были запечатлены Гесиодом. А как в этом отношении обстоит дело с Акусилаем? Имеет смысл рассмотреть некоторые из его соответствующих фрагментов.

Acusil. FGrHist. 2. F5 = Philodem. De piet. 137. 5, p. 61 Gomperz: «У некоторых говорится, что все – от Ночи и Тартара, у некоторых же – что от Аида и Эфира. А тот, кто написал “Титаномахию”⁸, говорит, что от Эфира. Акусилай же – что от первого Хаоса все остальное. А в сочинениях, приписывающихся Мусею⁹, написано о первом Тартаре, Ночи и...» На этом месте связный текст обрывается: фрагмент дошел через посредство философа-эпикурейца Филодема Гадарского (I в. до н. э.), чьи труды сохранились на папирусах, открытых в Геркулануме, причем многие – в плохом состоянии.

Тут перед нами как раз теокосмогоническая информация. Из нее видно, что первоначалом бытия Акусилай считал Хаос, и в данном отношении его представления совпадали с традиционными, отразившимися в «Теогонии» Гесиода. Однако по ряду вопросов аргосский историк высказывал и мнения, отличные от взглядов беотийского аэда, как увидим далее.

Acusil. FGrHist. 2. F6b = Damasc. De princip. 124 (I. 320 Ruelle): «А Гесиод, мне кажется, повествуя, что первым появился Хаос... первой выводит из него Гею... Акусилай же, кажется мне, полагает в основание Хаос как первое начало, будто бы совершенно непознаваемое. А после одного начала он называет два: Эреб как мужское начало, Ночь же – как женское, под ней подразумевая бес-

⁸«Титаномахия» – киклическая поэма периода ранней архаики, автором которой называли либо Евмела Коринфского, либо Арктина Милетского.

⁹Мусей – полумифический эпический поэт, считавшийся одним из предшественников Гомера. Приписывавшиеся ему сочинения, естественно, подложны.

предельность, а под ним – предел. От смешения этих двух, говорит он, появились Эфир, Эрот и Метида. Эти трое – умопостигаемые сущности: Эфир он делает верхней, Эрота – средней, из-за природной срединности Эрота, а третьей – Метиду, согласно ему, представляющую собой уже весьма почитаемый разум. А кроме них он выводит от тех же начал и большое число других богов, согласно исследованию Евдема¹⁰.

Легко заметить, что по сравнению с гесиодовскими рассуждения Акусилая становятся более рефлексированными, более рационалистическими и, можно сказать, протофилософскими (хотя философией в строгом смысле слова это назвать еще нельзя). Как раз из фрагментов такого вот рода и создается впечатление, что Акусилай, возможно, имел какое-то отношение к орфизму, который как раз во времена его жизни и творчества возник и сразу же развился в довольно стройное учение.

Acusil. FGrHist. 2. F6c = Schol. Theocr. Idyll. 13. 1–2c, p. 258, 8 Wendel: «Есть разногласие, чьим сыном следует считать¹¹ Эрота. Ведь Гесиод говорит, что он – сын Хаоса и Геи; Симонид¹² – что Ареса и Афродиты; Акусилай – что Ночи и Эфира; Алкей – что Ириды¹³ и Зефира; Сапфо – что Афродиты¹⁴ и Урана; а другие говорят иначе». Здесь также указывается на разногласие между Акусилаем и Гесиодом.

Можно было бы привести и другие пассажи того же автора, посвященные теогонии, но, думается, это будет уже избыточным: ничего принципиально нового они уже не дадут (в любом случае отсылаем к нашему полному переводу сохранившегося наследия Акусилая [Суриков 2020б, с. 171–192]). Как в целом можно охарактеризовать теогонические представления первого историка? Здесь перед нами, конечно, немало неясностей: и релевантных фрагментов не так уж и много, и не все они в должной мере выразительны и рельефны. Во всяком случае, впечатление создается такое, что в каких-то отношениях Акусилай следовал за Гесиодом, а в каких-то явно отклонялся от него, будучи, похоже, ближе к таким авторам-мистикам, как Ферекид Сиросский.

¹⁰ Видимо, имеется в виду Евдем Паросский – тоже один из древнейших греческих историков, перечисляемых Дионисием Галикарнасским.

¹¹ «Следует считать» – конъектура Виламовица.

¹² Симонид Кеосский – крупнейший лирик рубежа архаической и классической эпох.

¹³ Поправка издателей, в тексте схолий «Эриды».

¹⁴ По другим сведениям, здесь должна стоять Гея; поэтому Виламовиц предлагает добавить «или Геи».

Как бы то ни было, проявившаяся у Акусила тенденция включать в историко-мифографическое повествование теогоническую часть в дальнейшем не получила распространения. От таковой части отказался Гекатей, и она также отсутствовала, вопреки Якоби, и в сочинении Ферекида Афинского. А fortiori это можно утверждать о следующем (и последнем) представителе жанра мифографической истории – Гелланике.

В том, что эволюция историописания имела именно такую направленность, нам видится, помимо прочего, и влияние ранней ионийской науки с ее рационализмом. У милетских и иных «физиков» космогонические концепции приобрели совершенно иной характер, резко отличающий их от традиционных. Космогонии перестали быть теогониями, их создатели решительно оторвались от мифов, из них полностью исчезли боги, на смену которым пришли пресловутые «стихии».

Переходный этап представляют собой воззрения Фалеса, у которого, с одной стороны, все полно богов, а с другой – первоначалом мироздания является абстрактная вода, а не бог Океан. Да и в традиционно-мифологическом антропоморфном характере этих самых богов, которыми у Фалеса полон мир, позволительно усомниться. Приведем хотя бы следующее свидетельство (Thal. DK. 11. A23), существующее в двух формулировках: «Фалес полагает, что бог – это ум космоса, а Вселенная одушевлена и одновременно полна божеств; элементарную влагу пронизывает божественная сила, приводящая воду в движение»; «Фалес Милетский, который первым исследовал подобные (теологические. – И. С.) вопросы, считал воду началом всех вещей, а бога – тем умом, который все создал из воды». Ясно ведь, что под «богом» здесь имеется в виду не какой-нибудь Зевс или Посейдон, а бог-принцип, бог-«ум» (νοῦς, а во второй формулировке – nous, поскольку она принадлежит Цицерону), заставляющий вспомнить о позднейшем учении Анаксагора, в котором эта идея получила более полное развитие.

У ученика Фалеса – Анаксимандра – появляется знаменитый «апейрон», к богам уже не имеющий никакого отношения. Итак, боги ушли из научно-философской космогонии – и, соответственно, ушли они также из истории как мифографии.

Далее, одной из самых характерных черт ранней ионийской науки являлся интенсивный интерес к географии. Первый географ у греков – тот же Анаксимандр, положивший начало традиции составления географических карт. В данном плане Гекатей, крупнейший из позднеархаических историков, стал его наиболее прямым наследником, как увидим из свидетельств, которые будут приведены чуть ниже. А в дальнейшем продолжателем той же линии

выступил, помимо прочих, и Геродот, у которого географические экскурсии весьма многочисленны.

В последнее время все чаще подчеркивается¹⁵, что Геродота следует рассматривать не столько в контексте ранней ионийской науки, развивавшейся в предшествующее ему время, сколько в контексте современного ему софистического движения, которое оказало на него большее влияние (Р. Томас особо выделяет вклад иатрософистов, об идеях которых мы имеем определенное представление, поскольку некоторые их труды попали в «Гиппократов сборник»).

Подобный подход в ряде отношений, конечно, представляется верным. Софистов Геродот знал (как авторов, мыслителей, а с Протагором уж точно был знаком и лично, поскольку оба участвовали в основании Фурий), и отрицать их воздействие на него невозможно. В частности, весьма велика вероятность того, что известная троичная классификация политических систем (монархия, олигархия, демократия), содержащаяся в «дебатах трех персов» (Herod. III. 80–82), была не изобретена самим Геродотом, а взята им у кого-то из софистов – скорее всего именно у Протагора. Кстати, Геродот ведь является самым ранним автором, у которого зафиксирована лексема «демократия». Означает ли это, что он ее и придумал? Маловероятно. Если бы сохранились трактаты софистов, того же Протагора, практически несомненно, что это слово в них встретилось бы¹⁶.

Однако влияние софистов на Геродота все-таки следует признать ограниченным. Софистический релятивизм галикарнасцу в некоторых отношениях не чужд (см. прежде всего Herod. III. 38, но, кстати, с апелляцией, что характерно, к Пиндару, а не к кому-либо из софистов). Но у него он ни в коей мере не распространяется на религиозные взгляды. Геродот – представитель традиционного благочестия, во взглядах на богов ему был куда ближе Софокл. Если «отец истории» читал нашумевший труд Протагора «О богах», то вряд ли он ему понравился. Также не повлияла на Геродота существенным образом софистическая риторика.

Да и в целом неконструктивным представляется отрывать его от позднеархаической ионийской традиции (верность ей видна у него даже и в том, что он, уроженец дорийского Галикарнасса, взял языком своего сочинения ионийский диалект, в то время как софисты в большинстве своем писали на аттическом), от линии, восходящей

¹⁵ В наибольшей степени – в этапном труде [Thomas 2000].

¹⁶ О вкладе Протагора в демократическую политическую теорию см.: [Farrar 1994].

к Анаксимандру и продолженной Гекатеем. А одной из принципиальных особенностей этой линии являлась, повторим, вящая склонность к географическим (и этнографическим) штудиям.

Склонность эта в группе древнейших историков в наибольшей степени проявилась, разумеется, у Гекатея, который был не только одним из первых историков, но и одним из первых географов. Подчеркнем, не самым первым: таковым все-таки следует признать его земляка Анаксимандра Милетского, который составил наиболее раннюю у эллинов географическую карту, а Гекатей тут шел уже по его стопам. Приведем в связи с этим несколько свидетельств источников.

Strab. I. 1. 1: «Мы считаем, что это занятие достойное философа – если уж какое-либо другое, то и география... Ведь и первыми дерзнувшими ее коснуться стали люди такого рода: и Гомер, и Анаксимандр Милетский, и Гекатей, его согражданин».

Strab. I. 1. 11: «А теперь пусть будет достаточно сказанного о том, что Гомер основал географию. Известны и мужи, последовавшие за ним, достойные упоминания и причастные философии; из них Эратосфен называет первыми после Гомера двух – Анаксимандра, являвшегося приятелем и согражданином Фалеса, и Гекатея Милетского: один из них ведь первым-де издал географическую карту, а Гекатей оставил сочинение, свидетельство подлинности которого берется из других его писаний».

Agathem. I. 1¹⁷: «Анаксимандр Милетский, слушатель Фалеса, первым дерзнул начертить на карте ойкумену. После него Гекатей Милетский, муж, много путешествовавший, так ее усовершенствовал, что плодом его труда восхищались».

Schol. Dion. Perieg.¹⁸ p. 428, 7 Muell.: «Кто прежде того изобразил на карте ойкумену? Первым – Анаксимандр, вторым – милетянин Гекатей, третьим – Демокрит, ученик Фалеса¹⁹, четвертым – Евдокс²⁰».

Равным образом не являлся Гекатей, как мы видели, и самым первым историком. И так, ни в архаической исторической науке, ни в архаической географической науке у Гекатея Милетского нет абсолютного хронологического приоритета. Но есть, так сказать,

¹⁷ Агафемер – второстепенный греческий географ римского времени.

¹⁸ Дионисий Периегет, или Дионисий Александрийский (II в. н. э.), автор одной из самых значимых античных периегез ойкумены.

¹⁹ Фалес здесь упомянут явно некстати. Если имеется в виду Демокрит Абдерский (а хронологическая последовательность перечисленных в свидетельстве авторов говорит именно об этом), то он был учеником Левкиппа, а Фалес жил гораздо раньше.

²⁰ Евдокс Книдский, разносторонний ученый IV в. до н. э.

приоритет качества. В обеих этих сферах Гекатей был среди своих современников фигурой хотя и не самой первой, но, повторим, самой крупной.

Из двух сочинений Гекатея одно по тематике является историческим (точнее, историко-мифографическим), другое – географическим и этнографическим (Геродота нередко называют не только «отцом истории», но и «отцом этнографии», но, сохранись полностью наследие Гекатея, не исключено, что и этот «титул» перешел бы к нему). Первое у цитирующих его писателей иногда и фигурирует под заголовком «Истории» (именно так, во множественном числе), что в терминологии тогдашней ионийской науки должно означать «исследования, расследования»²¹. Передаются, впрочем, и другие варианты названия – «Генеалогия», «Героология».

Второй же трактат назывался «Описание Земли» (реже на него ссылаются как на «Очерк земли»). В оригинале употреблена лексема *περιήγησις*; иными словами, труд принадлежит к жанру периегезы, получившему впоследствии столь значительное распространение²², и, более того, является исторически первым образчиком этого жанра. Хотя от этого сочинения в нашем распоряжении имеются только фрагменты, но их достаточно много – более трехсот, и среди них есть весьма интересные и информативные.

«Описание Земли» состояло из двух книг – «Европа» и «Азия». Дело в том, что Ливию (Африку) Гекатей, судя по всему, еще не выделял в отдельную часть света (как делал позже Геродот), а воспринимал ее как часть Азии. Не приходится сомневаться в том, что данный труд Гекатея сопровождался той самой составленной им картой, о которой упоминалось выше. Кстати, Геродот об этой карте отзывался так: «А я смеюсь, смотря на тех, кто написал очерки земли – их уже много, и ни один ничего вразумительно не объяснил: они пишут, что Океан течет вокруг земли, которая является

²¹ Неосновательно мнение [Nikolaidou-Arabatzi 2018, p. 224], будто ранее Геродота существительное «история» (*ἱστορία, ἱστορίη*) вообще не встречается в памятниках древнегреческого языка.

²² Хорошо известна периегега Павсания (о которой см., например: [Fratesantonio 2009]). Это поздний памятник, датирующийся временем римского владычества. Более ранней, относящейся к началу эпохи эллинизма, была весьма интересная периегега Гераклида Критика «О городах в Элладе», к большому сожалению, сохранившаяся лишь фрагментарно (фундаментальное исследование об этом малоизвестном источнике: [Arenz 2006]). Но данные периегезы имели региональный характер, а труд Гекатея, о котором идет речь, охватывал всю известную ему ойкумену.

круглой, как бы очерченной циркулем, и делают Азию равной по размеру Европе» (Herod. IV. 36).

Сам Геродот считал, что Европа гораздо больше Азии. Но тут дело, видимо, как раз в том, что он уже не включал в Азию Ливию. Кроме того, Гекатей верил в существование «мировой реки» Океана, извне окружающей сушу, разделенную на Европу и Азию. Более того, в его понимании, некоторые из реальных рек (например, Нил и Фасис) связывают этот Океан со средиземноморским бассейном. Это концепция, характерная для архаической географической мысли, как хорошо показал в своих работах²³ А.В. Подосинов. Геродот же принадлежит уже к иной эпохе и во многом к иной географической традиции. Потому-то для него гекатеевская теория оказывается смехотворной (ср. также: Herod. II. 19–23).

«Описание Земли» Гекатея, как видно из всего, что о нем известно, в очень значительной части представляло собой описание Средиземноморья, осуществленное, употребляя современное выражение, «по часовой стрелке»: автор шел вдоль его побережий, начиная от Испании и заканчивая Северной Африкой. Это и не удивительно, поскольку в тогдашних географических представлениях греков вся ойкумена как бы группировалась вокруг Средиземного моря – ее «сердцевины»; такая ситуация была отражена и на картах Анаксимандра и Гекатея. Справедливо суждение: «С самого начала греческая *география* в равной мере представляла собой и *талассографию*» [Janni 2016, p. 21]. Так, отдаленные от моря восточные регионы Персидской державы получили в труде, судя по всему, лишь весьма скудное и смутное освещение.

Иными словами, перипезу Гекатея с тем же успехом можно назвать и периплом²⁴. Два названных жанра вообще были в античности настолько тесно связаны друг с другом, что подчас трудно провести между ними разграничительную линию, и линия эта, во всяком случае, является достаточно условной [Суриков 2020в].

Примерно тогда же, когда и «Описание Земли» (т. е. в последней четверти VI в. до н. э.), было создано и еще одно сочинение в весьма схожем духе – перипл Скилака Кариандского, тоже, кстати, грека, являвшегося персидским подданным (как и Гекатей). Между этими двумя памятниками явно имелись черты значительной близости. Скилак, как и Гекатей, упоминается уже Геродотом (Herod. IV. 44). Он тоже являлся достаточно известным представителем раннегреческой исторической и географиче-

²³ Итоговой из которых является [Подосинов 2015].

²⁴ О формировании и развитии жанра перипла см. [González Ponce 1998].

ской науки. Но о его сочинении мы имеем лишь крайне смутное представление.

Дело в том, что дошедший до нас перипл, связывавшийся в античности обычно с именем Скилака, а ныне фигурирующий в изданиях как «перипл Псевдо-Скилака» [Shipley 2011], в действительности относится к IV в. до н. э.; кто на самом деле подготовил этот текст – неизвестно. В него, весьма возможно, вошли (пусть даже в виде, в той или иной степени измененном) «куски» из подлинного сочинения Скилака. В любом случае, Скилак был авторитетом, и не удивительно, что кто-то поставил его имя под своим трудом. В античности подобный «плагиат наоборот» относился к достаточно распространенным явлениям.

Как бы то ни было, этот памятник не принадлежит к ранним. А от подлинного перипла Скилака дошло лишь незначительное количество фрагментов, причем те из них, в которых говорится о Средиземноморье, как правило, малоинформативны. А от «Описания Земли» Гекатея, как говорилось и выше, число сохранившихся фрагментов весьма обильно. Из всего можно заключить, что историко-географический трактат Гекатея Милетского являлся исключительно ценным источником по Средиземноморью конца архаической эпохи. Собственно, это и не удивительно, учитывая, сколь высоко оценивается Гекатей как античный автор, а также принимая во внимание, что перед нами, повторим, самая первая переигеза.

Те историки первых поколений, которые писали после Гекатея, достаточно четко делятся на две группы, представленные соответственно теми, кто, подобно ему, испытывал специальный интерес не только к истории, но и к географии, и теми, кто такого интереса не испытывал. Ко второй группе относятся, в частности, Ферекид Афинский (ср. полную географическую неразбериху в его рассказе о путешествии Геракла за золотыми яблоками Гесперид: Pheres. FGGrHist. 3. F17), да и Гелланик (хотя он занимался хорографией, но эту последнюю не следует отождествлять с географией). Что же касается первой группы, к ней можно причислить Харона Лампсакского и Дамаста Сигейского. Эта линия находит завершение в Геродоте, у которого налицо полноценное взаимопроникновение истории и географии [Bichler 2001].

Благодарность

Работа выполнена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в рамках исследовательского проекта 19-09-00022.

Acknowledgements

This work was supported by the Russian Foundation for Basic Research, project no. 19-09-00022.

Литература

- Бердяев 1991 – *Бердяев Н.А.* Самопознание: (Опыт философской автобиографии). М.: Книга, 1991. 446 с.
- Видадь-Накэ 2001 – *Видадь-Накэ П.* Черный охотник: Формы мышления и формы общества в греческом мире. М.: Ладомир, 2001. 419 с.
- Доватур 1957 – *Доватур А.И.* Повествовательный и научный стиль Геродота. Л.: Изд-во ЛГУ, 1957. 202 с.
- Подосинов 2015 – *Подосинов А.В.* Куда плывал Одиссей? О географических представлениях греков архаической эпохи. М.: Языки славянской культуры, 2015. 200 с.
- Поппер 1987 – *Поппер К.Р.* Логика и рост научного знания: Избранные работы. М.: Прогресс, 1987. 608 с.
- Суриков 2012 – *Суриков И.Е.* Полис, логос, космос: мир глазами эллина: Категории древнегреческой культуры. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2012. 304 с.
- Суриков 2019 – *Суриков И.Е.* Демонология Ферекида Афинского: (к вопросу о фольклорных элементах в сочинениях древнейших греческих историков) // In Umbra: демонология как семиотическая система: Альманах. Вып. 8 / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. М.: РГГУ, 2019. С. 74–105.
- Суриков 2020а – *Суриков И.Е.* Древнегреческая география как феномен культуры: некоторые замечания // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 3. С. 10–26.
- Суриков 2020б – Три ранних историка: Акусилай Аргосский, Харон Лампсакский, Дамаст Сигейский / Пер. с древнегреч. и коммент. И.Е. Сурикова // Аристей. 2020. Т. 22. С. 166–2011.
- Суриков 2020в – *Суриков И.Е.* Сочинение Псевдо-Скимна в контексте античных греческих жанров перипла и периегезы // Херсонесский сборник. 2020. Вып. 21. С. 216–226.
- Хайдеггер 1991 – *Хайдеггер М.* Разговор на проселочной дороге: Избранные статьи позднего периода творчества. М.: Высшая школа, 1991. 192 с.
- Шичалин 2000 – *Шичалин Ю.А.* История античного платонизма в институциональном аспекте. М.: Греко-латинский кабинет, 2000. 448 с.
- Arenz 2006 – *Arenz A.* Herakleides Kritikos “Über die Städte in Hellas”: Eine Periegesis Griechenlands am Vorabend des Chremonideischen Krieges. München: Herbert Utz Verlag, 2006. 276 S.

- Bichler 2001 – *Bichler R.* Herodots Welt: Der Aufbau der Historie am Bild der fremden Länder und Völker, ihrer Zivilisation und ihrer Geschichte. Berlin: Akademie Verlag, 2001. 425 S.
- Dodds 1951 – *Dodds E.R.* The Greeks and the Irrational. Berkeley: University of California Press, 1951. 327 p.
- Farrar 1994 – *Farrar C.* The Origins of Democratic Thinking: The Invention of Politics in Classical Athens. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 301 p.
- Fowler 2007 – *Fowler R.L.* Early Greek Mythography. I. Texts. Oxford: Oxford University Press, 2007. 459 p.
- Fowler 2013 – *Fowler R.L.* Early Greek Mythography. II. Commentary. Oxford: Oxford University Press, 2013. 825 p.
- Frateantonio 2009 – *Frateantonio C.* Religion und Städtekonkurrenz: Zum politischen und kulturellen Kontext von Pausanias' *Periegesis*. Berlin; New York: De Gruyter, 2009. 295 S.
- Gehrke 2014 – *Gehrke H.-J.* Geschichte als Element antiker Kultur: Die Griechen und ihre Geschichte(n). Berlin; Boston: De Gruyter, 2014. 150 S.
- González Ponce 1998 – *González Ponce F.J.* El corpus periplográfico griego y sus integrantes más antiguos: épocas arcaica y clásica // Los límites de la tierra: El espacio geográfico en las culturas Mediterráneas / Ed. by A. Pérez Jiménez, G. Cruz Andreotti. Madrid: Ediciones clásicas, 1998. P. 41–75.
- Jacoby 1995 – *Jacoby F.* Die Fragmente der griechischen Historiker (F Gr Hist). Tl. 1: Genealogie und Mythographie. A. Vorrede, Text, Addenda, Konkordanz. Leiden; New York; Köln: Brill, 1995. 313 S.
- Janni 2016 – *Janni P.* The Sea of the Greeks and Romans // Brill's Companion to Ancient Geography: The Inhabited World in Greek and Roman Tradition / Ed. by S. Bianchetti, M.R. Cataudella, H.-J. Gehrke. Leiden; Boston: Brill, 2016. P. 21–42.
- Lendle 1992 – *Lendle O.* Einführung in die griechische Geschichtsschreibung: Von Hekataios bis Zosimos. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. 311 S.
- Luce 1997 – *Luce T.J.* The Greek Historians. London; New York: Routledge, 1997. 122 p.
- Matijašić 2018 – *Matijašić I.* Shaping the Canons of Ancient Greek Historiography. Berlin; Boston: De Gruyter, 2018. 293 p.
- Momigliano 1990 – *Momigliano A.* The Classical Foundations of Modern Historiography. Berkeley: University of California Press, 1990. 162 p.
- Nikolaïdou-Arabatzi 2018 – *Nikolaïdou-Arabatzi S.* ἰστορέειν and θωμάζειν: Scientific Terms and Signs of Unity in Herodotus' Histories // Herodotus – Narrator, Scientist, Historian / Ed. by E. Bowie. Berlin; Boston: Brill, 2018. P. 223–241.
- Nilsson 1951 – *Nilsson M.P.* Cults, Myths, Oracles, and Politics in Ancient Greece. Lund: Gleerup, 1951. 179 p.
- Pearson 1975 – *Pearson L.* Early Ionian Historians. Westport: Greenwood Press, 1975. 240 p.
- Pitcher 2009 – *Pitcher L.* Writing Ancient History: An Introduction to Classical Historiography. London; New York: I.B. Tauris, 2009. 275 p.

- Scanlon 2015 – *Scanlon T.F.* Greek Historiography. Oxford: Wiley Blackwell, 2015. 333 p.
- Shipley 2011 – *Shipley G.* Pseudo-Skylax's *Periplus*: The Circumnavigation of the Inhabited World. Text, Translation and Commentary. Bristol: Phoenix Press, 2011. 244 p.
- Starr 1962 – *Starr C.G.* The Origins of Greek Civilization 1100–650 B.C. London: Cape, 1962. 385 p.
- Thomas 2000 – *Thomas R.* Herodotus in Context: Ethnography, Science and the Art of Persuasion. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 321 p.

References

- Arenz, A. (2006), *Herakleides Kritikos "Über die Städte in Hellas": Eine Periegesis Griechenlands am Vorabend des Chremonideischen Krieges*, Herbert Utz Verlag, München, Germany.
- Berdyayev, N.A. (1991), *Samopoznanie (Opyt filosofskoy avtobiografii)* [Self-knowledge (An essay of a philosophical autobiography)]. Kniga, Moscow, Russia.
- Bichler, R. (2001), *Herodots Welt: Der Aufbau der Historie am Bild der fremden Länder und Völker, ihrer Zivilisation und ihrer Geschichte*, Akademie Verlag, Berlin, Germany.
- Dodds, E.R. (1951), *The Greeks and the Irrational*. University of California Press, Berkeley, Cal., USA.
- Dovatur, A.I. (1957), *Povestvovatel'nyy i nauchnyy stil' Gerodota* [Narrative and scientific style of Herodotus]. Leningrad University Press, Leningrad, USSR.
- Farrar, C. (1994), *The Origins of Democratic Thinking: The Invention of Politics in Classical Athens*. Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Fowler, R.L. (2007), *Early Greek Mythography. I.* Texts. Oxford University Press, Oxford, UK.
- Fowler, R.L. (2013), *Early Greek Mythography. II. Commentary*. Oxford University Press, Oxford, UK.
- Frataantonio, C. (2009), *Religion und Städtekonzurrenz: Zum politischen und kulturellen Kontext von Pausanias' Periegesis*, De Gruyter, Berlin, Germany; Boston, Mass., USA.
- Gehrke, H.-J. (2014), *Geschichte als Element antiker Kultur: Die Griechen und ihre Geschichte(n)*. De Gruyter, Berlin, Germany; Boston, Mass., USA.
- González Ponce, F.J. (1998), "El corpus periplográfico griego y sus integrantes más antiguos: épocas arcaica y clásica" in Pérez Jiménez, A., Cruz Andreotti, G. (eds.), *Los límites de la tierra: El espacio geográfico en las culturas Mediterráneas*, Ediciones clásicas, Madrid, Spain, pp. 41–75.
- Heidegger, M. (1991), *Razgovor na proselochnoy doroge: Izbrannyye stat'i pozdnego perioda tvorchestva* [A talk on a country road: Selected articles of the late period of work]. Vysshaya shkola, Moscow, Russia.

- Jacoby, F. (1995), *Die Fragmente der griechischen Historiker (F Gr Hist). Tl. 1: Genealogie und Mythographie. A. Vorrede, Text, Addenda, Konkordanz*. Brill, Leiden, Netherlands; New York, N.Y.; Köln, Germany.
- Janni, P. (2016), “The Sea of the Greeks and Romans”, in Bianchetti, S., Cataudella, M.R., Gehrke, H.-J. (eds.), *Brill’s Companion to Ancient Geography: The Inhabited World in Greek and Roman Tradition*, Brill, Leiden, Netherlands; Boston, Mass., USA, pp. 21–42.
- Lendle, O. (1992), *Einführung in die griechische Geschichtsschreibung: Von Hekataios bis Zosimos*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, Germany.
- Luce, T.J. (1997), *The Greek Historians*. Routledge, London, UK; New York, USA.
- Matijašić I. (2018), *Shaping the Canons of Ancient Greek Historiography*. De Gruyter, Berlin, Germany; Boston, Mass., USA.
- Momigliano, A. (1990), *The Classical Foundations of Modern Historiography*. University of California Press, Berkeley, Cal., USA.
- Nikolaïdou-Arabatzi, S. (2018), “ἱστορέειν and θωμάζειν: Scientific Terms and Signs of Unity in Herodotus’ Histories”, in Bowie, E. (ed.), *Herodotus – Narrator, Scientist, Historian*. De Gruyter, Berlin, Germany; Boston, Mass., USA, pp. 223–241.
- Nilsson, M.P. (1951), *Cults, Myths, Oracles, and Politics in Ancient Greece*. Gleerup, Lund, Sweden.
- Pearson, L. (1975), *Early Ionian Historians*. Greenwood Press, Westport, Connecticut, USA.
- Pitcher, L. (2009), *Writing Ancient History: An Introduction to Classical Historiography*. I.B. Tauris, London, UK; New York, USA.
- Podosinov, A.V. (2015), *Kuda plaval Odissey? O geograficheskikh predstavleniyakh grekov arkhaiskoy epokhi* [Where did Odysseus sail? On geographical notions of Greeks of the Archaic Period]. Yazyki slavyanskoy kul’tury, Moscow, Russia.
- Popper, K.R. (1987), *Logika i rost nauchnogo znaniya: Izbrannye raboty* [Logic and growth of scientific knowledge: Selected works]. Progress, Moscow, USSR.
- Scanlon, T.F. (2015), *Greek Historiography*. Wiley Blackwell, Oxford, UK.
- Shichalin, Yu.A. (2000), *Istoriya antichnogo platonizma v institutsional’nom aspekte* [The history of ancient Platonism in the institutional aspect]. Greko-latinskii kabinet, Moscow, Russia.
- Shipley, G. (2011), *Pseudo-Skylax’s Periplus: The Circumnavigation of the Inhabited World. Text, Translation and Commentary*. Phoenix Press, Bristol, UK.
- Starr, C.G. (1962), *The Origins of Greek Civilization 1100–650 B.C*. Cape, London, UK.
- Surikov, I.E. (2012), *Polis, logos, kosmos: mir glazami ellina. Kategorii drevnegrecheskoy kul’tury* [Polis, logos, cosmos. The world through the Hellene’s Eyes. Categories of Ancient Greek Culture]. Russkii fond sodeystviya obrazovaniyu i nauke, Moscow, Russia.
- Surikov, I.E. (2019), “Pherecydes of Athens’ demonology (towards the issue of folklore elements in the works of the earliest Greek historians)”, in Antonov, D.I. and Khristoforova, O.B. (eds), *In Umbra: Demonology as a semiotic system*, no. 8, RGGU, Moscow, Russia, pp. 74–195.

- Surikov, I.E. (2020a), "Ancient Greek geography as a phenomenon of culture. Several considerations", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 10–26.
- Surikov, I.E. (transl. from Greek and comment.) (2020b), "Three early historians: Acusilaus of Argos, Charon of Lampsacus, Damastes of Sigeum", *Aristeas*, vol. 22, pp. 166–211.
- Surikov, I.E. (2020c), "The work of Pseudo-Scymnus in the context of Ancient Greek genres of *periplus* and *periegesis*", *Khersonesskiy sbornik*, vol. 21, pp. 216–226.
- Thomas, R. (2000), *Herodotus in Context: Ethnography, Science and the Art of Persuasion*. Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Vidal-Naquet, P. (2001), *Chernyi okhotnik: Formy myshleniya i formy obshchestva v grecheskom mire* [The black hunter: Forms of thought and forms of society in the Greek world]. Ladomir, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Игорь Е. Суриков, доктор исторических наук, профессор, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Россия; 119334, Россия, Москва, Ленинский просп., д. 32а;

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; isurikov@mail.ru

Information about the author

Igor E. Surikov, Dr. of Sci. (History), professor, Institute of World History, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 32a, Leninskii Av., Moscow, Russia, 119334;

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; isurikov@mail.ru

В шутку или всерьез?
В поисках автора «Обманутого при дворе»

Юлия П. Крылова

*Институт всеобщей истории РАН, Москва, Россия,
krylova@igh.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются новые аспекты в проблеме установления авторства французского анонимного сочинения второй половины XV в., известного под названием «Обманутый при дворе» (“L’Abuzé en court”). В мировой историографии вопрос автора этого произведения давно оставлен из-за невозможности его решить. До XIX в. автором текста считался король Рене Анжуйский (1409–1480). Впоследствии эта гипотеза была опровергнута филологами, считавшими, что стиль сочинения не соответствует другим произведениям короля. О произведении неизвестно ничего, а сам текст не содержит каких-либо видимых отсылок к его создателю. Однако более широкий взгляд на контекст помогает выявить существенные обстоятельства, актуализирующие давнюю проблему. Из поля зрения исследователей до сих пор выпадали такие важные в идентификации «Обманутого при дворе» аспекты, как игровой характер средневековой культуры (особенно придворно-аристократической), активная литературная и театральная деятельность при дворе короля Рене Анжуйского, в частности чрезвычайно ценимого им шута Трибуле, широкая распространенность сочинения. Эти обстоятельства, рассмотренные воедино, включая события жизни самого короля, позволяют сделать вывод не только о придворном анжуйско-провансальском происхождении текста, но и о влиянии/участии в его создании шута Трибуле.

Ключевые слова: Франция, позднее Средневековье, двор, придворная литература, антикурлиальная литература, Рене Анжуйский, театр, игра, обман, шут, читатель, писатель, рукописи

Для цитирования: Крылова Ю.П. В шутку или всерьез? В поисках автора «Обманутого при дворе» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 4. С. 30–49. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-30-49

For fun or seriously?
In search of the author of “L’Abuzé en court”

Yulia P. Krylova

*Institute of World History, Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia, krylova@igh.ru*

Abstract. The article considers some new aspects for the issue of attribution of “L’Abuzé en court” (“Deceived at Court”) – the French anonymous text of the second half of the 15th century. In the world historiography questioning the authorship of the work since long has been abandoned. Until the 19th century the author of the text was considered to be the king Rene of Anjou (1409–1480). Later that hypothesis was refuted by scholars, as long as the style of the composition did not correspond to the king’s other works.

Nothing is known about “L’Abuzé en court” and the text itself does not contain any visible references to its creator. However, a broader view of the context helps one to identify significant circumstances updating the long-standing issue. So far the view of researchers has missed such important aspects for the identification of “L’Abuzé en court” – as the roles-playing nature of medieval culture, especially the courtly one, intense literary and theater activity at the court of the king Rene of Anjou, in particular, of his jester Tribulet, who was extremely appreciated by the king, and the wide popularity of the text. Those circumstances, considered together, including the life events of the king himself, allow one to make a conclusion not only on the Angevin-Provençal court’s origin of the text, but also on the influence / participation of the jester Triboulet in its creation.

Keywords: France, late Middle Ages, court, court literature, anti-curial literature, Rene of Anjou, theatre, play, deception, jester, reader, writer, manuscripts

For citation: Krylova, Yu.P. (2021), “For fun or seriously? In search of the author of ‘L’Abuzé en court’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 30–49, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-30-49

...Усталая аристократия смеется...

Й. Хейзинга. Осень Средневековья.

В истории европейской культуры анонимные произведения не были редкостью. В Средние века подписывать свои труды было принято далеко не всегда. По мере приближения к Новому времени ситуация меняется, и принципиально анонимных

сочинений практически не остается. Для автора стало важным указать свое имя, поскольку зачастую это было связано с его дальнейшим финансовым благополучием и покровительством высокопоставленного лица. Но хотя мы не знаем авторов всех сохранившихся до наших дней сочинений, это не значит, что они изначально были анонимными. Некоторые произведения не содержат указания на их создателей, поскольку те и так были известны в тот момент.

В то же время существовал особый пласт литературных сочинений, в которых их создатели пытались скрыть свое авторство, хотя речь и не шла о запретных или вольнодумных сюжетах. В этих произведениях литературное творчество становилось игрой, в которой разоблачение автора не являлось самоцелью, а угадывание его имени вовсе не требовалось от читателя (их следует отличать от произведений, содержащих шутки или ребусы с зашифрованным именем автора, которые читатель раскрывал с минимальными усилиями).

Подобный прием в литературе известен с античности. К обману читателей были причастны многие писатели разных эпох: к примеру, Проспер Мериме с его Кларой Газуль, известные или неизвестные авторы, «создавшие» французскую поэтессу Луизу Лабе или Уильяма Шекспира [Nuchon 2006; Гилилов 1997]. Жажда мистификаций сохранилась до нашего времени, и современные нам писатели не прочь воспользоваться методом своих предшественников¹. Не для каждой исторической эпохи мы можем выяснить, кто конкретно создал литературную «обманку». Зачастую сложно доподлинно восстановить обстоятельства жизни предполагаемого автора и тем более ход его мыслей в момент создания произведения. При этом литературные мистификации бывали произведениями неординарными. Нередко посредственный поэт, издававший под собственным именем заурядные в литературном отношении сочинения, создавал под псевдонимом гениальный «обман», оставшийся в веках [Ланн 1930, с. 209 и сл.].

¹ Среди современных популярных писателей можно было бы назвать Джоан Роулинг, автора знаменитой эпопеи о Гарри Поттере, скрывшуюся в какой-то момент под псевдонимом Роберт Гэлбрейт, или Бориса Акунина, создателя не менее известной серии романов об ЭрASTE Фандорине, публиковавшегося впоследствии как Анатолий Брусникин.

*Таинственный критик
придворной жизни*

Несколько лет работы с французским анонимным текстом XV в., известным под названием «Обманутый при дворе» [Крылова 2015; Крылова 2017], неизменно возвращали меня к вопросу о его авторстве. Сразу надо сказать, что интрига таинственного автора явно удалась. О сочинении нам не известно ровным счетом ничего: ни точного времени его создания, ни места, ни обстоятельств. Нет, наконец, и малейшего намека на его создателя. Несколько поколений исследователей-филологов анализировали этот текст вполне академично, не подозревая, что за ним может скрываться литературная игра. Изучение того, какой была реакция современников автора на его текст, еще впереди, а вот исследователей текст, похоже, сумел ввести в заблуждение. На первый взгляд в нем нет чего-то исключительного. «Обманутый при дворе» – это позднесредневековое сочинение, написанное в русле так называемой антикуриальной традиции – литературного жанра, критикующего придворные нравы. Оно повествует об испытаниях, которые выпали на долю молодого человека, пытавшегося сделать карьеру при дворе некой правительницы. Все персонажи в нем скрыты под аллегорическими именами. Главного героя увлекают ко двору, обещая блестящую карьеру. Проведя там годы, состарившись и так ничего и не заработав, он покидает его, нищий, больной, оставленный друзьями и полностью опустошенный. Сюжет, как кажется, вполне банальный, а стиль автора не является вершиной литературного творчества, хотя в поэтическом таланте ему нельзя отказать. В то же время в написанном не без юмора сочинении чувствуется индивидуальность автора. Сочинение не может оставить равнодушным, интрига увлекает. Что перед нами: серьезное морализаторское произведение, осуждающее придворные порядки, или же это обманка, под маской нравоучения высмеивающая незадачливого простака? Поднимал ли в нем автор серьезные проблемы функционирования двора и взаимоотношений в этой среде, и потому скрыл свою личность, опасаясь последствий, или же сочинение написано с шутливой целью, возможно, для театральной постановки? Специально ли автор так тщательно скрывал свое имя или же его и так все знали, поэтому не было смысла его указывать? Кто и для кого мог создать такое произведение?

История начинается

«Обманутый при дворе» (“Abuzé en court”) был создан, предположительно, во второй половине XV в. Более-менее достоверно можно утверждать, что текст появился не позднее 1473 г., поскольку этой датой обозначено окончание переписки одной из рукописей, хранившейся впоследствии в Национальной библиотеке Франции. Однако сама рукопись бесследно исчезла между 1843 и 1868 гг. [Dubuis 1973a, p. 11]². Нижней временной границей исследователи предлагают считать 1450-е гг., но основывается она исключительно на таких косвенных наблюдениях, как, например, описываемые фасоны одежды [Dubuis 1973a, pp. 32–33]. Датировка, таким образом, остается весьма приблизительной.

На сегодняшний день сохранилось восемь манускриптов, содержащих «Обманутого...». О существовании еще как минимум нескольких известно по старым каталогам. Также мы знаем о десяти первопечатных изданиях этого текста. Чрезвычайно интригующим, а, возможно, даже и решающим в разгадке этой истории является тот факт, что на трех рукописях и инкунабуле, изданной известным фламандским печатником Коларом Мансьоном в 1479 г., автором значится Рене Анжуйский (1409–1480), король Сицилии, герцог Анжу, Лотарингии и граф Прованса³. Неудивительно, что до XX в. это сочинение приписывалось «доброму королю Рене». Однако впоследствии эта атрибуция была отвергнута. Издатели новых публикаций текста Э. Дроз и Р. Дюбюи усомнились, что принц, содержащий собственный двор, мог выступать с нелицеприятной критикой правителя и его окружения. Кроме того, из трех рукописей, упоминающих имя Рене, одна исчезла, а две другие содержали посредственные копии текста, что было решающим для Р. Дюбюи. От свидетельства издания Колара Мансьона 1479 г. отказались по причине того, что имя короля

² Не исключено, что верхняя граница может подлежать корректировке. Согласно недавнему исследованию, в сочинении начала 1471 г. «Спор семи служителей» содержатся прямые и косвенные отсылки к «Обманутому при дворе» [Naug 2013, pp. 144–145]. Однако вопрос требует дальнейшего изучения.

³ Еще в одной рукописи (Chantilly, Musée Condé 299) имя сицилийского короля напрямую связывается с сочинением и значится на корешке переплета: “L`Abuzé en court par René roy de Sicile”. Учитывая, что переплет поздний, это не может иметь существенного значения, но подтверждает устоявшееся мнение относительно авторства Рене Анжуйского.

значилось в титуле, а не в самом тексте⁴. Известный отечественный филолог-романист В.Ф. Шишмарев решительно отвергал авторство Рене Анжуйского, считая, что «Обманутый при дворе» стилистически не соответствует прочим произведениям короля, атрибуция которых ныне считается достоверной. По его мнению, автор был скромного происхождения и мораль всего поучения рассчитана именно на людей невысокого ранга. Кроме того, анонимный автор использовал стилистические приемы, неизвестные по сочинениям короля Рене, в частности анафоры и резюмирование вышеизложенной мысли в виде афоризма в последней строфе стиха. Наконец, король Рене не стеснялся называть себя в текстах своих сочинений («я, Рене...»), и все они содержат посвящения близким ему людям⁵.

Современные французские филологи соглашаются со своими предшественниками, хотя специально этим вопросом никто больше не занимался. Одни просто констатируют, что «Обманутый...» написан в кругу Рене Анжуйского [Bouchet 2003, p. 46]. Другие, изучая творчество Рене, предлагают вообще пересмотреть гипотезу что текст был создан при его дворе [Naug 2013, p. 144].

Некоторые из выдвинутых доводов представляются вескими, но все же недостаточными для того, чтобы полностью отбросить принятую гипотезу и не попытаться выяснить, почему в трех рукописях и одной инкунабуле автором значился именно Рене Анжуйский, а не кто-то другой, например герцог Карл Орлеанский, также известный поэт и к тому же родственник Рене. В XIX в. большинство ученых соглашались со средневековой атрибуцией, находя в тексте подтверждающие это автобиографические аллюзии, отсылающие к жизни короля: воспитание в детстве пожилым клириком – дядей кардиналом де Бар, драматические обстоятельства всей жизни, длительное пребывание при французском королевском дворе, предательство ближайшего родственника – родного племянника короля Людовика XI, конфликт из-за его претензий на земли Рене и их потеря⁶. Эти аргументы имеют право на существование, однако также не разрешают со всей

⁴ *Droz E.* Livres à gravures imprimés à Lyon au 15^e siècle. T. 2. Lyon: Association Guillaume Le Roy, 1925. P. 1v.

⁵ *Chichmaref V.* Notes sur quelques oeuvres attribuées au roi René // *Romania*. 1929. T. 55. P. 218–225.

⁶ *Lecoy de la Marche A.* Le roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires. T. 2. Paris, 1875. P. 165–167; *Ceuvres complètes du roi René* / Ed. par Th. de Quatrebarbes. T. 4. Angers, 1846. P. 65.

убедительностью давнюю загадку⁷. Издатель текста Р. Дюбуи воздерживался от гипотез, однако лингвистический анализ текста привел его к выводу, что автор был родом, судя по всему, из Лотарингии [Dubuis 1973a, p. 42] – земель, принадлежавших Рене Анжуйскому благодаря его браку с Изабеллой Лотарингской, – а значит, мог возвращаться при его дворе. Впрочем, и сам Рене воспитывался при кардинале соседнего герцогства Бар и, женившись в одиннадцатилетнем возрасте, вошел в номинальное владение обеими землями.

Очевидно, что эти умозаключения, более обоснованные или менее, не могут с достоверностью свидетельствовать об авторстве короля Рене или же уверенно отвергать его. Между тем проблема, как мне представляется, состоит в том, что из поля зрения исследователей выпадает несколько существенных обстоятельств, обусловленных эпохой и самим произведением.

Homines ludentes

Основополагающим в понимании этого сочинения, а следовательно, в поиске автора становится контекст – как литературный, так и исторический, – в котором он мог быть создан. В связи с интересующим нас сочинением следует вспомнить суждение известного нидерландского ученого Й. Хейзинги об игровом начале средневековой культуры⁸. Особенно сильно оно проявлялось, с его точки зрения, именно в придворно-рыцарской культуре знати.

⁷Нельзя также не упомянуть, что еще в одной рукописи (BNF. Ms. Fr. 12775) автором обозначен некий Шарль де Рошфор, камергер графа д'Этампа в бургундских землях. Эта версия давно признана неубедительной, поскольку запись сделана другими чернилами и содержится через несколько листов после самого текста «Обманутого при дворе». О Рошфоре известно немного, единственное, что связывает его с Рене Анжуйским, это то, что он был взят королем в плен в 1430 г. Других литературных произведений, связанных с именем Рошфора, неизвестно. Полагают, что он был лишь заказчиком, т. е. речь идет о сокращенном предлоге: не «кем» (par), а «для кого» (pour) [Dubuis 1973a, pp. 29–31].

⁸*Хейзинга Й.* Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV–XV веках во Франции и Нидерландах. М.: Айрис-пресс, 2002; *Он же.* Homo ludens: Опыт определения игрового элемента культуры. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. Современное переосмысление трудов нидерландского ученого, а также игровой составляющей средневековой культуры см. [Brown 2019].

Посвящение в рыцари, турниры, геральдика, ордена, обеты, куртуазное поведение и поэзия, этикет, церемонии и проч. – во всем этом «игровой фактор сохраняет полную силу и значительную творческую потенцию»⁹. Литература в XV в., особенно в благородной среде при дворе, не мыслится без игрового элемента, причем нередко в прямом своем смысле¹⁰. Это всевозможные шутки, загадки, ребусы, зашифрованные в стихах, часто используемый акростих для разгадывания скрытого имени автора, игра словами и прозвищами, понятными только в определенной среде, завуалированные намеки, цитаты и смысловые заимствования из поэтических сочинений друзей, редко понятные за пределами их круга, а также любовь к аллегориям. Авторы скрываются под масками, театрализуя литературу, но под ними неизбежно проглядывает истинное лицо сочинителя. В политически ангажированном дискурсе – это также двусмысленность и подмена понятий. Многие игры смыслов нам уже совершенно не очевидны, часто мы их просто не видим в тексте. Они могли быть просто утеряны, поскольку имели коннотации с устными беседами. Ко всему прочему, мы не можем знать весь диапазон даже сохранившихся до наших дней текстов, чтобы выявить отдельную цитату, тем более литературно обыгранную. Наглядным примером в этом смысле является сочинение «Сто новых новелл», сборник, появившийся при бургундском дворе в 1460-е гг., в котором, по выражению Жана Дюфурне, повествование состоит из бесконечной череды обманов, связывающих персонажей, а двусмысленностью проникнуто все, вплоть до мельчайших языковых единиц [Дюфурне 2001, с. 190]. Олицетворением игровой составляющей литературы этого времени можно, без сомнения, назвать сочинения Франсуа Вийона, не сказавшего в своем творчестве «ни слова в простоте», сутью произведений которого была сама игра: он «никогда не является нам открыто, а голос нигде не звучит прямо»¹¹.

В «Обманутом при дворе» нет очевидного для нашего современника завуалированного намека на личность автора, несмотря на то что повествование ведется от первого лица. Лирический герой говорит о себе много, но при этом не говорит ничего. Его имя не зашифровано в тексте, как бывало в сочинениях этого времени. Более того, он, похоже, пытается вести нас по ложному пути: выдает мелкие «подсказки» в одном месте, которые противоречат фактам, упомянутым в другом. Например, оказывается, что, несмотря на

⁹ Хейзинга Й. Homo ludens... С. 250–251.

¹⁰ См. об этом, в частности, статьи [Михайлов 2001].

¹¹ Андреев Л.Г., Козлова Н.П., Косиков Г.К. История французской литературы. М.: Высшая школа, 1987. С. 75–77.

отсутствие хорошей должности, крайнюю нищету и долги, у героя имеется штат служащих – «мои люди» [Dubuis 1973b, p. 78].

В этой связи не может не насторожить тот факт, что интересующее нас сочинение посвящено теме обмана. Главные протагонисты сочинения – это персонифицированный Обман, который управляет всем при дворе правительницы, и его жертва – Обманутый. Действий в произведении не так много, но если оставить только их, отвлекшись от описаний, рефлексий и переживаний героя, то окажется, что ему все говорят неправду. Поначалу при дворе все изучают новичка и льстят ему, но вскоре интерес к его персоне проходит, правительница кормит обещаниями вместо оплаты службы, друзья и торговцы со всей любезностью хитроумно обманывают, находя причины, чтобы не дать ему в долг. Правду Обманутому говорит только шут, что может оказаться принципиальным моментом в попытке выяснить обстоятельства, при которых этот текст появился на свет. Таким образом, мы являемся свидетелями двойного обмана, когда автор, скрываясь от публики и дезориентируя ее, рассказывает о жизни героя, который повелся на обман и потерял все, что имел.

Автор за письменным столом

На пути поиска анонимного автора есть еще один немаловажный вопрос, который редко затрагивается, поскольку, видимо, мы пока не знаем всех его аспектов, – это сам процесс написания произведения в Средние века. Мы можем увидеть на миниатюрах этого времени Кристину Пизанскую, пишущую за пюпитром, или прочесть у бургундского придворного историографа Жоржа Шатлена, как он сидит у себя в Валансьене и составляет из стекающихся к нему документов хронику. В первом случае мы можем составить представление о процедуре самого письма, во втором – об аналитической работе при создании текста. Но как создавали свои сочинения, например, поэт-разбойник Франсуа Вийон или знатные сеньоры, особенно такие высокопоставленные персоны, как тот же Рене Анжуйский?

Если о полуполюгендарном бродяге мало что доподлинно известно, то о короле мы можем высказать некоторые предположения. Писал он не собственноручно, сидя за пюпитром¹². Столетьем

¹² Во всяком случае, в следующем столетии такое не могли себе представить: одна из рукописей составленной им «Книги турниров» содержит надпись XVI в., сообщающую, что «эта книга была продиктована королем Рене Сицилийским» (“a esté dicté par le roy René de Sicille”). См.: [Muir 1998, p. 61].

раньше другой анжуйский сеньор, Жоффруа де Ла Тур Ландри, описал в своей книге процесс сочинительства. У него было четыре помощника, которые собирали ему материалы, а он отбирал их, что-то дополнительно диктовал (в основном истории из собственной жизни) и формировал окончательную версию книги. Похожим образом, по всей видимости, создавался сборник «Сто новых новелл»: благородные сеньоры рассказывали в дружеском кругу свои истории, которые затем было поручено записать неизвестному автору [De Blicck 2004, pp. 94–104; Roger 2011, pp. 150–175]. Интересно, что в заголовке каждой истории этого «коллективного» сборника непременно указывался рассказчик. Среди них – дофин, герцог Бургундский и другие высокородные господа, которым незачем было скрывать свои имена, несмотря на частые непристойные намеки. Рене Анжуйский тоже, как мы помним, не скрывал своего авторства.

Очевидно, что автор «Обманутого...» описывает придворную жизнь не понаслышке. Он вращался при дворе, и, более того, он пишет для тех, кто знает двор и понимает, о чем идет речь. Если говорить об анжуйско-провансальском дворе, как о возможном месте создания «Обманутого...», то вероятнее всего подобным образом сочинял свои произведения и Рене Анжуйский, а сам процесс происходил в литературном кружке друзей и единомышленников. Такой круг общения у короля действительно был. На сегодняшний день известны имена 11 сочинителей при его дворе [Van Hemelryck, Haug 2011, pp. 287–294], еще о шести можно говорить с определенной долей уверенности [Haug 2013, pp. 134–143]. Исследования продолжаются, появляются имена неизвестных нам доньне сочинителей, меняются атрибуции сохранившихся текстов, но в любом случае нужно говорить о существовании активно действующей литературной среды при дворе короля Рене. Процесс сочинительства мог быть совместным действием. Согласно счетам Рене, а также текстам прологов некоторых произведений, сочиненных его окружением, нам известно, что король не только заказывал создание произведений, но и активно участвовал в разработке замысла и выборе источников для текста [Parussa 2011, pp. 224–225]. В пользу возможного коллективного творчества свидетельствует и то, что произведения Рене Анжуйского не похожи по стилю между собой, но при этом имеют общие черты с другими сочинениями этой эпохи и региона. Кроме того, у других авторов круга Рене (к примеру, у Жана дю Прие) также различался стиль в атрибутированных ему текстах, что дает основание полагать, что творчество могло быть совместным [Runnals 1981, pp. 167–168].

Писатель-театрал

Существенным моментом в нашей попытке найти автора и тем самым подтвердить или опровергнуть авторство Рене Анжуйского является то, что король, по выражению одного из исследователей, был «самым большим покровителем театра эпохи Средневековья». Рене посвящал театральным представлениям столько же времени и средств, сколько организации турниров. Свою склонность он, вероятно, воспринял от матери, Иоланды Арагонской, о которой документы сообщали, что однажды она была так увлечена представлением, что не заметила, как у нее украли деньги и срезали рукав платья [Runnals 1981, pp. 159, 166, 177]. Сохранившиеся счета короля свидетельствуют, что где бы он ни находился, он везде присутствовал на представлениях фарсов и моралите. Это происходило даже во время переговоров с Людовиком XI в Лионе в 1476 г., где речь шла о присоединении его владений к королевскому домену, и даже в последние дни его жизни, когда актеры разыгрывали перед ним в комнате пьесы [Runnals 1981, pp. 173–175]. Это важно, потому что «Обманутый при дворе» представляется чрезвычайно сценичным произведением¹³. В нем мало действующих лиц. Главных персонажей, тех, у кого достаточно реплик, всего пять-шесть, как это и было принято в фарсах. Текст поделен рубриками, обозначающими персонажа, вступающего в разговор. В нем нет пространных описаний внешности персонажей – обычно это краткие обозначения, наподобие: «вошел молодой человек странной внешности»¹⁴, но в то же время встречаются указания на какую-то яркую черту, характерную для облика персонажа. Так, наивный герой вопрошает Обман, «почему у вашего компаньона Самоуверенности такие большие уши»¹⁵. Это могло служить подсказкой для постановщика сценки или актеров [Евдокимова 2001, с. 302–303].

Не исключено, что сочинение создавалось с учетом возможного театрального показа или чтения по ролям¹⁶ перед придворными.

¹³ О театральности «Обманутого...» и сравнении его с фарсом, соти и моралите см.: [Maddox 2015, p. 144].

¹⁴ “...d’assez estrange stature estoit” [Dubuis 1973b, p. 40].

¹⁵ “...pour quoy vostre compaignon Folcuider porte les oreille tant grandes?” [Dubuis 1973b, pp. 36–37].

¹⁶ Углубленное исследование по этому поводу рукописных и первопечатных копий «Обманутого...» пока не проводилось. Известные мне экземпляры не позволяют трактовать текст как предназначенный для полноценной театральной постановки на сцене, поскольку подобные тексты

В XV в., несмотря на принятое мнение о переходе в это время от озвученного чтения к чтению «про себя», в светской среде активно используется чтение вслух, но не в смысле дешифровки и понимания написанного, как прежде, а как коллективное времяпрепровождение и средство общения. Источники свидетельствуют, что многие позднесредневековые авторы рассчитывали, что их сочинения «услышат», т. е. на их публичное прочтение [Naug 2009]. Безусловно, наш текст не был рассчитан изначально на уединенное вдумчивое осмысление, а создавался для того, чтобы быть услышанным в среде единомышленников и, возможно, вместе посмеяться.

Однако нельзя не учитывать и другое. Произведение получилось довольно сценичным, потому что автор ранее имел опыт написания именно театральных сочинений. Оно могло и не предназначаться для сцены, поскольку содержало довольно большие объемы прозаических частей, но автор писал так, как привык и умел.

Таким образом, вполне вероятно, что ее создателем был человек, уже сочинявший прежде тексты, предназначенные для театра. При этом он был очень талантливый поэт, с легкостью манипулировавший рифмами и ритмами поэтического текста, прекрасно знающий традиции стихосложения и безбоязненно вводящий стилистические новшества, которые поэты «откроют» лишь через несколько веков [Dubuis 1973a, pp. 43–44]. Мы знаем, что при анжуйско-провансальском дворе был круг людей, создававших литературные и театральные сочинения. Но один из этих людей представляется особенным. О его литературном таланте исследователи заговорили лишь недавно. Между тем не исключено его прямое влияние на ход создания этого текста. Этим человеком был придворный шут короля Рене по имени Трибуле¹⁷. Известно, что Рене Анжуйский чрезвычайно ценил его, дарил самые дорогие подарки и королевскую одежду, велел даже выбить его изображение на медали. Восхищались его талантами и гости: Карл Орлеанский некогда подарил ему коня стоимостью 10 турских ливров [Roy 1980, pp. 14–16].

Трибуле был не только шутком, но и актером театральной труппы, дававшей представления при дворе Рене Анжуйского. Однако для нас важно то, что он был еще и автором нескольких сочинений. В частности, не так давно с его именем связали известный фарс о мэтре Патлене – главный и, как считается, самый ранний шедевр

(например, мистерии) обычно содержали ремарки автора или постановщика для актеров и не нуждались в декоративном оформлении.

¹⁷ Его не следует путать с его будущим тезкой при дворе короля Франции Франциска I.

французского комического театра¹⁸. В этом фарсе можно найти некоторые сюжетные линии, перекликающиеся с «Обманутым...»: обедневший герой, витиеватая обманная речь, продажа ткани в долг. Главный герой, умевший изображать речь на разных языках, отсылает к самому Трибуле, обладавшему таким талантом [Roy 1980, p. 25]. Происходивший, судя по всему, из провансальской семьи [Roy 2001], он мог вполне использовать лотарингский диалект для удовольствия своих хозяев. А в самом «Обманутом...» на шутовской колпак с ослиными ушами намекают и заинтересовавшие главного героя «большие уши» придворных.

Анонимный автор не знает обширной традиции антикуриальных литературных сочинений, он никого напрямую не цитирует, что представляется нонсенсом для литературы XV в. Интересным отличием этого сочинения от других подобных по жанру текстов является то, что все прочие авторы критикуют окружение правителя, но никогда его самого, и лишь главный герой «Обманутого...» без обиняков выговаривает своей правительнице все, что он думает о жизни при ее дворе. Подобное поведение сложно представить себе в иерархической системе Средневековья и можно оценить как карнавальное, шутовское. Характерным и совершенно ожидаемым для читателя становится момент, когда в сочинении появляется шут. Это проходной персонаж, у него лишь маленькая сцена краткого разговора с главным героем, но, как оказывается, это самый здравомыслящий персонаж, который говорит правду в отличие от всех остальных. Сцена этого разговора расположена ровно посередине сочинения и происходит в переломный момент жизни героя.

Писатель и читатель

Созданное в плодородной среде увлеченных театром людей, читавшееся вслух, сочинение должно было стремительно распространиться среди придворной публики. Действительно, нам известно о девяти рукописях и десяти печатных изданиях «Обманутого...». Все рукописи и больше половины печатных книг были созданы уже в XV в., вскоре после того, как произведение увидело свет. Если оно было написано с учетом возможной сценической постановки, то неудивительно его быстрое и довольно широкое распространение, а также то, что в некоторых рукописях и одной инкунабуле значится имя короля Рене, если распространение началось с анжуйского

¹⁸ Разработкой этой гипотезы много лет занимался Брюно Руа. Результатом его труда стала серия статей и итоговая монография [Roy 2009].

двора, кто бы ни был его автором. На анжуйский «след» указывает и конвой одной из рукописей (Yale University Library, Beinecke 776), бытовавшей в составе из двух сочинений: «Обманутого при дворе» и «Храма Боккаччо», написанного Жоржем Шатленом в утешение Маргарите Анжуйской, дочери короля Рене.

О владельцах рукописных копий «Обманутого...» нам пока известно немного, но те персоны, чьи имена сохранили для нас манускрипты, принадлежали к придворным кругам, что весьма характерно, поскольку сюжет мог быть интересен в первую очередь именно придворным. Это герцоги Бурбонские (BNF, ms. fr. 1989), внучка короля Карла VII Катрин де Коетиви и ее супруг Антуан де Шурс (Chantilly, ms. 299), фрейлина Анны Бретонской Маргерит де Белль-Жуа и ее семья (BNF, ms. fr. 12775), бретонская знать Шарль, Антуан и Рене д'Эспинэй (BNF, ms. fr. 25293). Упоминание об экземплярах «Обманутого...» содержится в описи имущества королевы Франции Шарлотты Савойской¹⁹, бургундского придворного, камергера герцога Карла Смелого Филиппа де Горна²⁰. Еще одним читателем был, по всей видимости, и известный поэт при дворе герцогов Орлеанских, а впоследствии епископ Ангулемский Октовьен де Сен-Желе. Его сочинение «Обитель чести» несет на себе явные признаки влияния «Обманутого...». И именно Сен-Желе был единственным из современников короля Рене, кто оставил свидетельства о его литературных талантах [Bouchet 2011, p. 19].

Если поначалу сочинение читалось в придворных и благородных кругах, то к XVI в., благодаря тиражам печатных изданий, «Обманутый...» стал известен и более широкой публике. Франсуа Рабле поместил в Сен-Викторскую библиотеку книгу “Le Beliné en court”. Это выдуманное название является неоднозначной игрой слов, свойственной автору «Гаргантюа и Пантагрюэля». Слово “beliner” в переносном смысле обозначает «обманывать, вводить в заблуждение»²¹. Таким образом, оно намекает на «Обманутого при дворе» (L'Abuzé en court), но вместе с тем и высмеивает его, поскольку основное значение этого слова «блестеть», а главный герой, как мы знаем, постоянно сетует на свою жизнь и надоедает всем своими жалобами. Анонимный автор умело использует

¹⁹ *Tuetey A.* Inventaire des biens de Charlotte de Savoie // Bibliothèque de l'École des chartes. 1865. Т. 26. P. 361.

²⁰ Antwerpen, Stadsarchief, Notariaat, № 3693, f. 119r–122v (inventaire Philippe de Horn). Base Bibale (IRHT) [Электронный ресурс]. URL: bibale.irht.cnrs.fr/17412 (дата обращения 25.02.2021).

²¹ *Godefroy F.* Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle. 1880. Т. 1. P. 617.

стилистические приемы, в частности анафору, для создания в необходимый ему момент монотонного и однотипного звучания речи, поскожего на бляение овец. Однако у Рабле все не так просто, поскольку у этого выражения имеется и третий смысл. Слово “court” означает не только «двор», но и «суд». Соответственно мы получаем еще один перевод – «блеющий в суде», что напрямую отсылает нас опять к фарсу о мэтре Патлене, где, как известно, герой на все вопросы в суде отвечал бляением. Неизбежно возникает вопрос: почему Рабле объединил эти два произведения в одной остроте, если их ничего не связывает? Безусловно, автор рассчитывал, что его игра слов была понятна и смешна широкому кругу читателей, в противном случае она просто бессмысленна²². Это подтверждает, что «Обманутый...» имел весьма обширную аудиторию за пределами того социального круга, которому предназначался, и, возможно, этому способствовали какие-то показы на подмостках. А главное, связь этих произведений доказывает оправданность версии, что текст мог быть создан именно при дворе Рене Анжуйского и что сочинительство не обошлось без участия королевского шута Трибуле.

Так кто же автор?

В истории, которую мы пытаемся распутать, много нюансов, и зачастую одни противоречат другим. Созданный кем-то пэчворк не мог быть придуман одним человеком, во всяком случае отсылки к разным персонажам свидетельствуют об обратном. Даже если все нити сходятся на шуте Трибуле, ему одному явно было не под силу задумать и воплотить подобный придворный сюжет, полный драматизма, хотя и не лишенный юмора. В то же время «Обманутый при дворе» написан очень лично. Исследователи признают, что в его основе явно лежит чей-то персональный опыт. Само сочинение не просто антикуриальное, острие его критики направлено против правительницы, что является единственным известным мне случаем в литературе, критикующей двор. Трибу-

²² Не исключено, что его юмор простирался и дальше. Словарь анжуйского диалекта дает со ссылкой на Рабле еще одно значение этого редкого слова: “beliner” – «заниматься любовью с женщиной» (*Ménière C. Glossaire angevin étymologique comparé avec différents dialectes. Angers, 1881. P. 242*). Учитывая, что аллегорическая правительница именуется в сочинении «Дама Двор» (“Madame La Court”), возможен еще и этот дополнительный подтекст.

ле, обласканный своим господином и вознесенный им на небывалую для шута высоту, не смог бы осуществить такой проект, несмотря на свойственную шуту и актеру способность менять маски. Автор постарался замести следы, скрыв свое имя, и по возможности запутать читателя, чтобы рассказать не свою историю. Именно поэтому он и не знает традиции других антикуриальных сочинений, не цитирует известных авторов, как было принято в литературе этой эпохи. Можно предположить, что перед нами не мелкий, малозначачий в системе двора служащий. Во-первых, настоятельная попытка себя таковым представить уже показательна, но «бедного» героя выдают оговорки о «своих людях». Во-вторых, само развитие сюжета это подсказывает. О немилости героя знают все: и весь двор (все отказываются одолжить ему денег и сторонятся его), и даже в городе (торговцы тоже в курсе и не дают ему ткань в долг, как, видимо, могли делать раньше). В-третьих, это подтверждают и литературные качества произведения: случайный человек, не имеющий никакого сочинительского опыта, но жаждущий поделиться наболевшим, вряд ли создал бы такую умелую мистификацию, запутав читателей.

И здесь невольно вспоминается жизнь Рене Анжуйского, по выражению Жоржа Шатлена – «короля без королевства», терпевшего неудачи во всех своих делах, проигрывавшего в войнах и лишённого земель французским королем. Не его ли жизнь стала поводом для мастерски сочиненной литературной игры? Не его ли это была идея – иносказательно описать свое пребывание при королевском дворе и отношение к нему правителя? Отказавшийся от завоевания номинально принадлежавших ему земель, уставший и отошедший от дел, но не потерявший чувства юмора, король Рене проводил время в литературной деятельности и организации театральных представлений. Реализовать задуманное ему мог помочь кто-то из его ближайшего литературного окружения. И возможно, что активное влияние/участие в этом принимал шут Трибуле.

Анонимное сочинение скрывает больше, чем мы пока можем о нем сказать. Определенно, его нельзя воспринимать буквально как описание чьей-то биографии, не задумываясь о широком контексте, не видя литературной игры, двойного дна, юмора. Литература XV в. никогда не обращается к читателю открыто: в серьезном всегда найдется смешное, а под маской шутки будут скрываться глубокие социальные проблемы.

Литература

- Гиллилов 1997 – *Гиллилов И.М.* Игра о Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. М.: Международные отношения, 1997. 474 с.
- Дюфурие 2001 – *Дюфурие Ж.* Некоторые отличительные черты поколения короля Людовика XI // Пятнадцатый век в европейском литературном развитии / Отв. ред. А.Д. Михайлов. М.: ИМЛИ, Наследие, 2001. С. 189–221.
- Евдокимова 2001 – *Евдокимова Л.В.* Проза и стихи во французских прозиметрах XV века // Пятнадцатый век в европейском литературном развитии / Отв. ред. А.Д. Михайлов. М.: ИМЛИ, Наследие, 2001. С. 290–327.
- Крылова 2015 – *Крылова Ю.П.* «Обманутый при дворе»: от индивидуального опыта к общей практике? // Повседневные практики Средневековья и Нового времени: от информации уникальной к информации верифицируемой / Под ред. О.И. Тогоевой. М.: ИВИ РАН, 2015. С. 151–168.
- Крылова 2017 – *Крылова Ю.П.* Без гнева и печали: Дама-правительница в диалоге с придворным: (XV в.) // Адам и Ева. 2017. Вып. 25. С. 72–90.
- Ланн 1930 – *Ланн Е.Л.* Литературная мистификация. М.; Л.: Гос. изд-во, 1930. 232 с.
- Михайлов 2001 – Пятнадцатый век в европейском литературном развитии / Отв. ред. А.Д. Михайлов. М.: ИМЛИ, Наследие, 2001. 340 с.
- Bouchet 2003 – *Bouchet F.* Introduction // René d'Anjou. Le Livre du coeur d'amour épris. Paris: Hachette, 2003. P. 8–81.
- Bouchet 2011 – *Bouchet F.* Introduction au personnage de René d'Anjou: poète ou politique // René d'Anjou, écrivain et mécène (1409–1480) / Éd. par F. Bouchet. Turnhout: Brepols, 2011. P. 13–21.
- Brown 2019 – *Brown A.* Huizinga's Autumn. The Burgundian Court at Play // Rereading Huizinga: Autumn of the Middle Ages, a Century Later / Ed. by P. Arnade, M. Howell and A. van der Lem. Amsterdam: Amsterdam Univ. press, 2019. P. 25–39.
- De Blicke 2004 – *De Blicke E.* The Cent Nouvelles Nouvelles, Text and Context: Literature and history at the court of Burgundy in the fifteenth century. PhD thesis. Glasgow: University of Glasgow, 2004. 638 p.
- Dubuis 1973a – *Dubuis R.* Introduction // L'Abuzé en court / Ed. by R. Dubuis. Genève: Droz, 1973. P. 11–55.
- Dubuis 1973b – L'Abuzé en court / Ed. by R. Dubuis. Genève: Droz, 1973. 226 p.
- Haug 2009 – *Haug H.* Le passage de la lecture oralisée à la lecture silencieuse: un mythe? // Le Moyen français. 2009. Vol. 65. P. 1–22.
- Haug 2013 – *Haug H.* Maître Pierre de Huron, agille imitateur. Bilan sur les auteurs actifs à la cour de René d'Anjou (1434–1480) // Romania. 2013. T. 131. P. 130–151.
- Huchon 2006 – *Huchon M.* Louise Labé, une créature de papier. Genève: Droz, 2006. 489 c.
- Maddox 2015 – *Maddox D.* Anti-curial satire in “L'Abuzé en court” // Romania. 2015. Vol. 133 (1–2). P. 142–173.
- Muir 1998 – *Muir L.R.* René d'Anjou and the Theatre in Provence // European Medieval Drama. 1998. Vol. 3. P. 57–72.

- Parussa 2011 – *Parussa G.* Théâtre, politique et religion: l'art dramatique à la cour de René d'Anjou // René d'Anjou, écrivain et mécène (1409–1480) / Éd. par F. Bouchet. Turnhout: Brepols, 2011. P. 223–237.
- Roger 2011 – *Roger G.* Les Cent Nouvelles Nouvelles: A Linguistic Study of MS Glasgow Hunter 252. PhD thesis. Glasgow: University of Glasgow, 2011. 372 p.
- Roy 1980 – *Roy B.* Triboulet, Josseume et Pathelin à la cour de René d'Anjou // Le Moyen français. 1980. Vol. 7. P. 7–56.
- Roy 2001 – *Roy B.* Préhistoire du “Bee!” // Maistre Pierre Pathelin: lectures et contextes. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2001. P. 79–93.
- Roy 2009 – *Roy B.* Pathelin: l'hypothèse Triboulet. Orléans: Paradigme, 2009. 170 p.
- Runnals 1981 – *Runnals G. A.* René d'Anjou et le theater // Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest. 1981. T. 88. P. 157–180.
- Van Hemelryck, Haug 2011 – *Van Hemelryck T., Haug H.* De l'émulation bibliophile à la création auctoriale. La dynamique littéraire à la cour de René d'Anjou // René d'Anjou, écrivain et mécène (1409–1480) / Éd. par F. Bouchet. Turnhout: Brepols, 2011. P. 285–305.

References

- Bouchet, F. (2003), “Introduction”, in Bouchet, F. (éd.), *René d'Anjou. Le Livre du coeur d'amour épris*. Hachette, Paris, France, pp. 8–81.
- Bouchet, F. (2011), “Introduction au personnage de René d'Anjou: poète ou politique”, in Bouchet, F. (éd.), *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409–1480)*, Brepols, Turnhout, Belgium, pp. 13–21.
- Brown, A. (2019), “Huizinga's Autumn. The Burgundian Court at Play”, in Arnade, P., Howell, M. and Lem, A., van der (eds.), *Rereading Huizinga: Autumn of the Middle Ages, a Century Later*, Amsterdam University press, Amsterdam, Netherlands, pp. 25–39.
- De Blicke, E. (2004), *The Cent Nouvelles Nouvelles, Text and Context: Literature and history at the court of Burgundy in the fifteenth century*, Ph.D. Thesis, University of Glasgow, Glasgow, United Kingdom.
- Dubuis, R. (1973), “Introduction”, in Dubuis, R. (ed.), *L'Abuzé en court*, Droz, Genève, Switzerland, pp. 11–55.
- Dubuis, R. (1973) (ed.), *L'Abuzé en court*, Genève: Droz, Switzerland.
- Dufournet, J. (2001), Nekotorye otlichitel'nye cherty pokoleniya korolya Lyudovika XI [Some distinctive features of the generation of King Louis XI], in Mikhailov, A.D. (ed.), *Pyatnadsatyi vek v evropeiskom literaturnom razvitii* [Fifteenth century in European literary development], IMLI, Nasledie, Moscow, Russia, pp. 189–221.
- Evdokimova, L.V. (2001), Proza i stikhi vo frantsuzskikh prozimetrahkh XV veka [Prose and poems in French prosimeters of the 15th century], in Mikhailov, A.D. (ed.), *Pyatnadsatyi vek v evropeiskom literaturnom razvitii* [Fifteenth century in European literary development], IMLI, Nasledie, Moscow, Russia, pp. 290–327.

- Gililov, I.M. (1997), *Igra o Uil'yame Shekspire, ili Taina Velikogo Feniksa* [A Play about William Shakespeare, or the Mystery of the Great Phoenix], Mezhdunarodnye otnosheniya, Moscow, Russia.
- Haug, H. (2009), "Le passage de la lecture oralisée à la lecture silencieuse: un mythe?", *Le Moyen français*, vol. 65, pp. 1–22.
- Haug, H. (2013), "Maistre Pierre de Huron, agille imitateur. Bilan sur les auteurs actifs à la cour de René d'Anjou (1434–1480)", *Romania*, t. 131, pp. 130–151.
- Huchon, M. (2006), *Louise Labé, une créature de papier*, Droz, Genève, Switzerland.
- Krylova, Yu.P. (2015), " 'Deceived at Court': From Individual Experience to General Practice?", in Togoeva, O.I. (ed.), *Povsednevnye praktiki Srednevekov'ya i Novogo vremeni: ot informatsii unikal'noi k informatsii verifitsiruemoi* [Everyday practices of the Middle Ages and Modern Times. From unique information to verifiable one], IVI RAN, Moscow, Russia, pp. 151–168.
- Krylova, Yu.P. (2017), "Without anger and sadness: Lady-ruler in dialogue with a courtier (15th century)", in *Adam i Eva* [Adam and Eve], issue 25, pp. 72–90.
- Lann, E.L. (1930), *Literaturnaya mistifikatsiya* [Literary hoax], Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Moscow, Leningrad, Russia.
- Maddox, D. (2015), "Anti-curial satire in 'L'Abuzé en cour' ", in *Romania*, vol. 133, no. 1–2, pp. 142–173.
- Mikhailov, A.D. (ed.) (2001), *Pyatnadsatyi vek v evropeiskom literaturnom razvitiï* [Fifteenth century in European literary development], IMLI, Nasledie, Moscow, Russia.
- Muir, L.R. (1998), "René d'Anjou and the Theatre in Provence", in *European Medieval Drama*, vol. 3, pp. 57–72.
- Parussa, G. (2011), "Théâtre, politique et religion: l'art dramatique à la cour de René d'Anjou", in Bouchet, F. (éd.), *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409–1480)*, Turnhout: Brepols, Belgium, pp. 223–237.
- Roger, G. (2011), *Les Cent Nouvelles Nouvelles: A Linguistic Study of MS Glasgow Hunter 252*, Ph.D. Thesis, University of Glasgow, Glasgow, United Kingdom.
- Roy, B. (2001), "Préhistoire du 'Bee!' ", in Hüe, D. and Smith, D. (eds.), *Maistre Pierre Pathelin: lectures et contextes*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, France, pp. 79–93.
- Roy, B. (2009), *Pathelin: l'hypothèse Triboulet*, Paradigme, Orléans, France.
- Roy, B. (1980), "Triboulet, Josseume et Pathelin à la cour de René d'Anjou", *Le Moyen français*, vol. 7, pp. 7–56.
- Runnals, G. (1981), "René d'Anjou et le théâtre", *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, vol. 88, pp. 157–180.
- Van Hemelryck, T. and Haug, H. (2011), "De l'émulation bibliophile à la création auctoriale. La dynamique littéraire à la cour de René d'Anjou", in Bouchet, F. (ed.), *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409–1480)*, Turnhout, Brepols, Belgium, pp. 285–305.

Информация об авторе

Юлия П. Крылова, кандидат исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Россия; 119334, Россия, Москва, Ленинский просп., д. 32а; krylova@igh.ru

Information about the author

Yulia P. Krylova, Cand. of Sci (History), Institute of World History, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 32a, Leninsky Av., Moscow, 119334, Russia; krylova@igh.ru

«Съвършеная любви вънъ измещеть страхъ»: как боялись древнерусские князья-мученики?

Светлана А. Борисова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, sa-borisova@yandex.ru*

Аннотация. Концепт страха – одно из устойчивых оснований, создающих образ мученика в агиографии. В статье анализируются способы изображения переживаний, которые испытывает святой, готовясь претерпеть мучения. Источниками исследования стали византийские мартирии, чьи переводы были известны в Древней Руси, и оригинальные древнерусские жития. В первой части статьи с точки зрения концепта страха рассматриваются повествования о греческих праведниках. Автор выделяет два типа изображения эмоционального состояния мучеников и определяет принципы, согласно которым создавался рассказ о бесстрашии или храбрости героев. Во второй части статьи анализируются древнерусские произведения. В них прослеживаются те же закономерности, что и в византийских мантириях. Однако в двух источниках из группы житий о князьях-мучениках («Сказание о Борисе и Глебе» и «Житие Михаила Ярославича Тверского») воплощение обозначенных принципов происходит особым образом. Ключевая роль в исследовании изображения переживаний героев отводится анализу библейских цитат, с помощью которых передается страх Бориса и Михаила. Полученные выводы позволяют уточнить наше понимание способов создания образа святого, представленных в византийских переводных житиях, и адаптацию агиографического канона в Древней Руси.

Ключевые слова: страх, концепт страха, агиография, агиографический канон, мантирии, мученики, история эмоций, Древняя Русь

Для цитирования: Борисова С.А. «Съвършеная любви вънъ измещеть страхъ»: как боялись древнерусские князья-мученики? // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 4. С. 50–64. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-50-64

“Perfect love casts out fear”.
How did Old Russian princes-martyrs fear?

Svetlana A. Borisova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
sa-borisova@yandex.ru*

Abstract. The concept of fear is one of the foundations upon which the image of a martyr is based in hagiography. The paper analyzes ways of representing the feelings of a saint who is about to suffer torment. The historical sources of the research are the Byzantine acts of the martyrs which translations were known in Ancient Russia, and original Old Russian lives. In the first part of the paper, stories about Greek righteous men are discussed from the point of view of the concept of fear. The author identifies two types of the representation of a martyr's emotional state and defines the principles which guided the creation of the stories about the fearlessness or the bravery of the characters. In the second part of the paper, Old Russian literature is analyzed. It is based on the same principles as the Byzantine acts of the martyrs. However, in two of the lives of princes-martyrs (“The tale of Boris and Gleb” and “The life of Mikhail Yaroslavich of Tver”), the aforementioned principles are realized in a special way. The study of the representation of the characters' feelings rests on the analysis of biblical quotes that are used to describe the fear of Boris and Mikhail. The findings help to clarify our understanding of the ways in which the image of a saint was created in translated Byzantine lives, and how the hagiographic canon was adapted in Ancient Russia.

Keywords: fear, concept of fear, hagiography, hagiographic canon, acts of the martyrs, martyrs, history of emotions, Ancient Russia

For citation: Borisova, S.A. (2021), “ ‘Perfect love casts out fear’. How did Old Russian princes-martyrs fear?”, *RSUH/RGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 50–64, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-50-64

По словам Б.И. Бермана, «могущество святости в житиях умиляет и ужасает, вызывает слезы и трепет, внушает благоговейный страх» [Берман 1982, с. 164]. Концепт страха¹ играет большую

¹В статье мы не касаемся понятия «страх Божий», потому что это страх совершенно особого рода, противоположный «неприятному чувству или состоянию, какое бывает, когда человек ощущает или считает, что он находится или может оказаться в опасной ситуации, над которой не имеет контроля» (Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 1109).

роль не только в реакции читателя жития, но и в конструировании образа святого.

В византийских мартириях, бытовавших в Древней Руси, праведник изображается бесстрашным перед грядущими испытаниями или преодолевающим свой страх. Конструирование образов древнерусских мучеников происходит аналогичным образом. В то же время в «Сказании о Борисе и Глебе» и «Житии Михаила Ярославича Тверского» мы обнаружили определенную специфику в описаниях страха князей-страстотерпцев². Этим особенностям и посвящена статья. Нас будут интересовать следующие вопросы: каким образом говорится о боязни древнерусских князей-мучеников? в чем их отличие от византийских образцов с точки зрения концепта страха?

Прежде всего нам следует рассмотреть модели изображения переживаний святых в византийских мучениях, поскольку принципы построения этих произведений влияли на древнерусскую агиографию. Мы обратились к 33 мартириям и обнаружили, что лексемы, связанные с концептом страха, встречаются в 17 из них³. На основании анализа этих текстов⁴ нами были выделены две мо-

²Мы используем термины «страстотерпец» и «мученик» как синонимичные, поскольку «страстотерпец – наименование христианских мучеников. В принципе это наименование может прилагаться ко всем мученикам, претерпевшим страдание» (см.: *Живов В.М.* Святость: Краткий словарь агиографических терминов. М.: Гнозис, 1994. С. 105). К тому же, судя по всему, в понимании людей того времени между указанными понятиями не было четкой разницы. См. подробнее на примере Бориса и Глеба [Успенский 2000, с. 12–13].

³Мартирии подбирались на основании каталога О.В. Творогова (*Творогов О.В.* Переводные жития в русской книжности XI–XV веков: Каталог. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2008) и обзорной статьи того же автора «Переводные жития святых в древнерусской книжности XI–XV вв.» [Творогов 2008].

⁴Мѣниѣ бл҃жнѣхъ мѣнчкѣ Вита и Модесте и Кръстаница, Мѣниѣ и житиѣ ст҃ѣхъ Февроніа, Мѣниѣ ст҃ѣхъ и славньныхъ и добропобѣдньныхъ мѣнчца Ирини, Стра и мѣниѣ ст҃го и прѣславнаго мѣнчка Еразма мѣноу юмоу въ градѣ фирмиасѣ (Успенский сборник XII–XIII вв. М.: Наука, 1971); Аммония мниха повесть о убиенныхъ св. отцахъ в Синае и Раифе по рукописи XIV в. Библиотеки Московской духовной академии / Изд. И. Помяловский. СПб.: Тип. В. Балашева, [1890]; Георгиево мучение, Ипатиево мучение (*Тихоцаров Н.С.* Памятники отреченной русской литературы. СПб.: Унив. тип. [Катков и К^о], 1863. Т. 2); Мучение свв. 40 мучеников в Севастии (Жития святых по древнерусским спискам / Труд А.И. Соболевского.

дели: праведник не боится (бесстрашный праведник) и праведник преодолевает свой страх (храбрый праведник)⁵.

Бесстрашный праведник. Неустранимость святого проявляется в ситуациях его столкновения с мучителем (праведника захватывают в плен, помещают в темницу, принуждают поклониться языческим богам; после его отказа публично судят и казнят). Ради своей веры мученик готов перенести любые физические страдания. Его не пугают пытки и смерть.

О бесстрашии праведника в текстах сообщается двумя способами. В первом случае сам святой прямо заявляет мучителю, что не боится. Так, Еразм противостоит царю Максимилиану: «Не бою са моукъ твоихъ. аще и множайша твориши не боить са срѣце ми»⁶. Февронья говорит Селину: «Соудии не гърди са ни ласканиемъ оуспѣши ничто же ни прѣта оустрашиши»⁷. Февруса заявляет мучителем: «Не убою же са оумрети, ни оубіенія страшюса»⁸. Самон

СПб.: [Б. и.], 1903); Сказания о 42 аморийских мучениках и церковная служба им / Изд. В. Васильевский и П. Никитин. СПб.: Тип. Акад. наук, 1905; Страсти святого мученика Лукиана // Из Пролога (Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 1999. Т. 2); Мучение святыхъ исповѣдникъ Гуріа и Самоны (Великие Минеи Четъи. Ноябрь. Дни 13–15. СПб.: Синодальная тип., 1899); Мѣніе стѣа мнѣцы Варвары и Оуліаніи (Великие Минеи Четъи. Декабрь. Дни 1–5. М.: Синодальная тип., 1901); Мучение святого Кипріяна, Іустины дѣвы (Великие Минеи Четъи. Октябрь. Дни 1–3. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1870); Мѣніе стѣа Феврусы двѣа и сестры еа и рабына (Великие Минеи Четъи. Апрель. Дни 1–8. М.: Синодальная тип., 1910); Мучение святоу мученику Еулампыя і Еулампіи (Великие Минеи Четъи. Октябрь. Дни 4–18. СПб.: Тип. и литография А. Траншеля, 1874); Мучение святыхъ мучениць Вѣры, и Надежды, Любве, и матере ихъ София (Великие Минеи Четъи. Сентябрь. Дни 14–24. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1869); Мучение славныхъ мученица Христовы Парасковіи (Великие Минеи Четъи. Октябрь 19–31. СПб.: Тип. Ф. Г. Елеонского и К^о, 1880).

⁵Бесстрашный человек не испытывает страха. Храбрый – ощущает страх, но не поддается этому чувству (Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. С. 1263).

⁶Мучение Еразма (Стра и мѣніе стѣо и прѣславнаго мѣнка Еразма мѣноу юмоу въ градѣ фирмиасъ) // Успенский сборник XII–XIII вв. С. 219.

⁷Мучение и житие Февроньи (Мѣніе и житие стѣа Февроніа) // Успенский сборник XII–XIII вв. С. 240.

⁸Мучение Феврусы и сестры ее (Мѣніе стѣа Феврусы двѣа и сестры еа и рабына) // Великие Минеи Четъи. Апрель. Дни 1–8. Стб. 129.

объясняет причину своего бесстрашия судьбе: «Не боимся множества мук твоих, ꙗже начнете намъ, но трепещемъ огняныя геены, ждущаа отъврꙋгшихся Господа»⁹. А Гурий, претерпевающий мучения вместе с Самоном, добавляет: «... ꙗже речена Спасителемъ нашимъ: не убойтеса отъ убивающихъ тѣло, а душа не могущихъ убити»¹⁰.

Второй вариант – о бесстрашии святого может быть сказано в ходе повествования. Например, игемон Валериан угрожал Виту «дивными муками», если тот не поклонится идолам. В ответ праведник отказался, «не трепеща ни боа са»¹¹. В «Аммония мниха повести объубиенныхъ св. отцахъ» мы видим сразу несколько неустрашимыхъ героев. Отец Павел во время захвата монастыря добровольно встал подъ вражеския стрелы, «ниже оустрашивса»¹². Старецъ Иеремия при виде нападающихъ варваровъ «ничтоже смутивса глеть к нимъ. что оустрашааете мене врази Х҃а моего»¹³. Завоеватели «оудивившежеса» поведению мученика, «ꙗко ни мала оубоꙗвса»¹⁴.

Преодолевающийъ страхъ (храбрый) праведник. Когда святой находится в заточении или готовится испытать мучения, его поддерживаетъ ангелъ или самъ Христосъ, призывая не бояться. Такъ, Христосъ обращается в темнице к севастиийскимъ воинамъ: «Вѣруа в Ма. аще умрете. и паки оживете. дерзайте не боитеса мукъ»¹⁵. Варваре «в ту же нош^б ꙗвиса <...> Х҃ъ Б҃ъ, гла: не боиса, рабо Моа Варваро: Азь бо есмь с тобою присно»¹⁶. Параскеве «бысть гласъ с небесъ <...> глаголющъ: “дерзай, Парасковгги, мученице Моя!”»¹⁷. Ирине «божественная поддержка» приходитъ дважды: «Иви са ꙗси Спсѣ гла. не

⁹ Мучение святыхъ исповедниковъ Гурия и Самона (Мучение святыхъ исповѣдникъ Гурия и Самоны) // Великия Минеи Четьи. Ноябрь. Дни 13–15. Стб. 2031.

¹⁰ Там же. Стб. 2032.

¹¹ Мучение Вита, Модеста и Крестанция (Мѣние бл҃жныхъ мѣнкъ Вита и Модесте и Крѣстанция) // Успенский сборникъ XII–XIII вв. С. 222.

¹² Аммония мниха повесть о убивенныхъ св. отцахъ в Синае и Раифе по рукописи XIV в. Библиотеки Московской духовной академии / Изд. И. Помяловский. С. 19.

¹³ Там же. С. 18.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Мучение свв. 40 мучениковъ в Севастии // Жития святыхъ по древнерусскимъ спискамъ / Трудъ А.И. Соболевского. С. 64.

¹⁶ Мучение Варвары и Юлиании (Мѣние ст҃ыа мнѣцы Варвары и Оуліаніи) // Великия Минеи Четьи. Декабрь. Дни 1–5. Стб. 103.

¹⁷ Мучение Параскевы (Мучение славныа мученица христовы Парасковгги) // Великия Минеи Четьи. Октябрь 19–31. Стб. 1979.

бои са дѣщи гла Азь бо ѥсмь съ тобою оутвърѣжати та зѣло. се же рекъ и оукрѣплъ ю Гь ѡтиде»¹⁸; «Не бои са дво Хва. не прикоснетъ бо са тебѣ пламень но моука люта»¹⁹, – говорит ей ангел.

В иных случаях праведника ободряют близкие ему люди. Настоятельница учит Февронию перед муками: «Блюди са не оубои са моукъ. и не помилоуи своего тѣла раздроушаема ѡт моукъ. и сию бо плъть и не хотащемъ по малѣ врѣмени гробѣ приимы акы прахъ раздроушить»²⁰. Воин Кюрион наставляет своих товарищей: «Брѣане не мозите. оубоатиса мѣтла. ѡкоже обретохомса на брани»²¹. Сестры Надежда и Любовь обращаются к Вере: «Не устрашися меча, но добрымъ путемъ иди»²².

Как можно заметить, в приведенных цитатах о боязни мученика не сообщается напрямую. Однако, на наш взгляд, призывы к преодолению страха свидетельствуют о том, что праведник испытывает это состояние, но побеждает его.

Существуют ли мученики, в которых о боязни святого перед мучениями и смертью говорится непосредственно? Нам встретилось лишь три таких произведения, и тем необычнее они выглядят на фоне остальных. Это «Георгиево мучение», «Мучение Евлампия и Евлампии» и «Мучение Киприана и Иустины».

Георгий испытывает страх при виде орудия будущих пыток: «Егда же прїиде стѣи. и видѣвъ коло оубоавса»²³. Боязнь звучит в речи праведника, обращенной к Богу: «Мчнк же трѣпа молашес гла. Гї помози ми ѡк оустрашаюса»²⁴. В ответ святой получает божественную поддержку: «Быс же глсѣ к нему Геурגיע крѣписа ѡк А есмь с тобою», и чуть раньше «І быс глсѣ ѡ нбсе гла, рабе мои Геурגיע, не боиса встани ѡ сна своего, мужаиса и крѣписа»²⁵. В итоге Георгий выдерживает все истязания и идет на казнь.

¹⁸ Мучение Ирины (Мѣниѣ стѣиѣ и славныѣи и добропобѣдныѣи мѣнѣица Ириниѣ) // Успенский сборник XII–XIII вв. С. 152.

¹⁹ Там же. С. 157.

²⁰ Мучение и житие Февроньи (Мѣниѣи и житиѣи стѣиѣи Февронииѣ) // Успенский сборник XII–XIII вв. С. 238.

²¹ Мучение свв. 40 мучеников в Севастии // Жития святых по древнерусским спискам / Труд А.И. Соболевского. С. 62.

²² Мучение Веры, Надежды, Любви и матери их Софии (Мучение святыхъ мученицъ Вѣры, и Надежы, Любве, и матерѣ ихъ Софиѣ) // Великие Минеи Четьи. Сентябрь. Дни 14–24. Стб. 1237.

²³ Георгиево мучение // Тихонравов Н.С. Памятники отреченной русской литературы. Т. 2. С. 105.

²⁴ Там же. С. 106.

²⁵ Там же.

Евлампию пугают угрозы мучителя и предстоящие пытки: «Святаа же Еулампія слышавши глаголы сія от гѣмона, убогася, и вѣстенавши рече: брате мой Еулампіе! Како мя забы?»²⁶ Она просит Евлампию помолиться за нее: «Помолися, ꙗко боюся муки, да стерплю на сподобленіе»²⁷ и получает поддержку от брата: «Сестро моя Еулампія! всячьскы да не устрашитъ тебе непреподобный свій; ничтоже суть муки его»²⁸. После чего святая преодолевает свой страх: «Отринувшись аки добляа страсотерпця, сътворивши еже о Христъ знаменіе, ꙗже первое страховашеся и боаше, глагола: брате мой, молися за мя, – и въвержеса сама в конобѣ»²⁹.

В «Мучении Киприана и Иустины» страх, который испытывает святая, объясняется воздействием дьявола, что вполне характерно для средневековой книжности: «Егда ся приближи ко огню, старый врагъ зміи вложи в ню страхъ»³⁰.

Таким образом, с одной стороны, видимо, довольно редко и нетипично, когда агиограф прямо заявляет о боязни мученика. С другой стороны, образ преодолевающего страх праведника оказывается ближе к Христу, чей путь святой стремился повторить. В Евангелии от Марка прямо говорится о страхе Иисуса. Перед казнью Спаситель удаляется в Гефсиманский сад, где «ужасается» и тоскует: «И поатъ Петра, і Иакова, и Іоанна с собою. и начать оужасатиса и тужити»³¹. Наличие такого сюжета в Библии показывает, что важное условие спасения истязаемого человека и обретения им святости – это не только (а может быть, и не столько) стойкий отказ принять чужую веру, но и победа над своим страхом перед пытками и смертью. Важно и то, что прямое указание на боязнь мученика встретилось нам лишь в единичных случаях. Следовательно, мы можем предположить: столь редкие непосредственные упоминания о страхе праведника перед истязаниями могут быть частью литературной традиции изображения мученика. Это наблюдение вносит дополнительный штрих в понимание агиографического канона, которому следовали в Византии и Древней Руси.

²⁶ Мучение Евлампия и Евлампии (Мученіе святоу мученику Еулампія і Еулампіи) // Великие Минеи Четьи. Октябрь. Дни 4–18. Стб. 914.

²⁷ Там же. Стб. 913.

²⁸ Там же. Стб. 915.

²⁹ Там же.

³⁰ Мучение Киприана и Иустины (Мученіе святаго Кипріана, Іустины дѣвы) // Великие Минеи Четьи. Октябрь. Дни 1–3. Стб. 54.

³¹ Острожская Библия. Острог, 1581. Л. 25 (Мк 14: 33–36).

При обращении к древнерусскому материалу наше внимание привлекли два произведения – «Сказание о Борисе и Глебе» и «Житие Михаила Ярославича Тверского»³². В них модель храброго праведника воплощается необычным образом и способы описания переживаний мучеников отличаются от представленных византийскими мартириями³³.

³² Мы рассмотрели и другие сообщения о князьях-страстотерпцах: летописные рассказы об убиении Игоря Ольговича, Василько Константиновича, «Повесть об убиении Андрея Боголюбского», «Сказание об убиении в Орде князя Михаила Черниговского и его боярина Федора». Также, помимо «Сказания о Борисе и Глебе», мы обращались к другим произведениям Борисо-Глебовского цикла: летописной повести и «Чтению о житии и погублении блаженных страстотерпцев Бориса и Глеба». Но в названных памятниках не содержится упоминаний о страхе или бесстрашии героев. Косвенно можно говорить лишь о неустрашимости Андрея Боголюбского: «Князь же Андрѣи, вражное убиство слышавъ напередъ до себе, духомъ разгореся божественнымъ (здесь и далее курсив мой. – С. Б.), и ни во что же вмѣни, глаголя: “Господа Бога моего Вседержителя и Творьца своего возлюблени людьє на крестѣ пригвоздиша, глаголяше: ‘кровь его буди на насъ и на чадѣхъ нашихъ’...”» (Повесть об убиении Андрея Боголюбского // Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 1997. Т. 4. С. 208, 210). Ср.: Мученик Адам «възгорѣвса дѣмь, и всакъ страхъ и ужасъ ѿ себе ѿрину», сразился с захватчиками монастыря (Аммония мниха повесть о убиенных св. отцах в Синае и Раифе по рукописи XIV в. Библиотеки Московской духовной академии / Изд. И. Помяловский. С. 21). Интересно, что на храбрость Андрея Боголюбского летописец указывает также, рассказывая о молодости князя: «зане мужьскы створи паче всѣхъ бывшихъ ту». Это может быть связано со значением имени Андрей, которое проясняется в похвальном слове: «кнаже Андрѣю мужьству тѣзоимените» [Литвина, Успенский 2006, с. 439].

³³ Мы обнаружили упоминания о бесстрашии и храбрости святых, переданные сходным византийским мартириям образом, в «Житии Леонтия Ростовского», «Повести о водворении христианства в Ростове» (здесь мучений не происходит, но разворачивается княжеский суд, напоминающий суды мартириев), рассказах «Волоколамского патерика» и наиболее подробно – в «Житии Стефана Пермского». В последнем источнике о неустрашимости Стефана сообщается в том числе с помощью библейских цитат. Но в отличие от «Сказания о Борисе и Глебе» и «Жития Михаила Ярославича Тверского» речь не идет о переживаниях святого. Он тверд в своем бесстрашии. Исключительный случай – «Житие Адриана Пошехонского», в котором святой умирает от рук захватчиков, так и не преодолев свой страх. При этом слова из лексико-семантического

Исследователи неоднократно подчеркивали особенную эмоциональность «Сказания о Борисе и Глебе»³⁴. Упоминания о страхе играют важную роль в описании состояния Бориса. При этом прямые указания на его боязнь встречаются редко. Так, в тексте говорится о трепете Бориса: «и яко услыша шпѣтъ зль окрѣсть шатѣра и трѣптьнь бивѣ»³⁵. На страх мученика может указывать и такая характеристика: раненный убийцами князь «искочи и-шатѣра въ оторопѣ»³⁶. В Словаре русского языка XI–XVII вв. «оторопѣ» в анализируемом фрагменте трактуется как «страх, замешательство, испуг»³⁷. Однако в других словарях приводятся иные определения этого понятия для того же самого отрывка из «Сказания...»: «торопливость, спех»³⁸; «растерянность, смятение»³⁹. Таким образом, «оторопѣ» – многозначное, не вполне ясное слово, и мы не можем со всей уверенностью использовать его в нашей аргументации⁴⁰.

Особое значение в построении рассказа о переживаниях Бориса имеют библейские цитаты, содержащиеся в его монологах.

поля страха в этом мучении отсутствуют, но поведение Адриана показывает, что он боится. Исследователи не раз отмечали необычность «Жития...». Возможно, она связана с довольно поздним временем создания этого произведения (XVI в.).

³⁴ Наиболее подробно переживания Бориса, с акцентом на его страх, охарактеризовал И.П. Еремин [Еремин 1966, с. 20].

³⁵ Сказание о Борисе и Глебе // Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 1997. Т. 1. С. 336. Трепет и дрожь являются признаками страха. Синонимы глагола «бояться» – трепетать, дрожать, трястись (Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. С. 60–61).

³⁶ Сказание о Борисе и Глебе // Библиотека литературы Древней Руси. С. 336.

³⁷ Словарь русского языка XI–XVII вв. М.: Наука, 1987. Вып. 13: (Опась – Отработываться). С. 292.

³⁸ *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1902. Т. 2. Стб. 759.

³⁹ Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.). М.: Азбуковник, 2000. Т. 6: (овадь – покласти). С. 206.

⁴⁰ В «Повести об убиении Андрея Боголюбского» мы также встречаем слово «оторопѣ» и сходную ситуацию: «Си же нечестивии, мнѣвша его (Андрея. – С. Б.) убиена до конца, и возьмше друга своего и несоша вонь, трепещущи отидоша. Онъ же в оторопѣ выскочивъ по нихъ, и начать ригати и глаголати, и въ болѣзни сердца иде подь сѣни» (Повесть об убиении Андрея Боголюбского // Библиотека литературы Древней Руси. С. 210, 212). В данном случае речь явно идет не о страхе князя. Боятся, трепещут лишь его убийцы.

Нам важна цитата из Первого Соборного послания апостола Иоанна: «Страха нѣсть въ любви, но съвършена любви вонь изгонаеть страхъ»⁴¹ (1 Ин 4:18), сообщающая о преодолении чувства боязни с помощью божественной любви. Ею князь завершает свои размышления о смерти отца и опасности, исходящей от Святополка: «Азь бо не противлюся, зане пишеться: “Господь гърдыимъ противиться, сѣмѣренымъ же даеть благодать”⁴². Апостоль же: “Иже рече – Бога люблю, а брата своего ненавидить – лъжь есть”⁴³. И паки: “Боязни въ любви нѣсть, съвършеная любви вѣнь измещеть страхъ”⁴⁴ (здесь и далее курсив мой. – С. Б.). Тѣмъже что реку или чѣто сътворю? Се да иду къ брату моему и реку: “Ты ми буди отць – ты ми братъ и старѣи”. Чѣто ми велиши, господи мой?»⁴⁵ Второй раз Борис обращается к посланию Иоанна, слыша шепот убийц около своего шатра: «Слава ти, Господи, о вѣсьмь, яко съподобилъ мя еси зависти ради прияти сию горькую сѣмърть и все прстрадати любѣве ради словесе твоего <...> “Любы вѣсе тѣрпить, всему вѣру емлетъ и не ищѣть своихъ си”⁴⁶. И паки: “Боязни въ любви нѣсть – съвършеная бо любви вѣнь отѣмещеть боязнь”⁴⁷»⁴⁸. Произнеся эти слова, князь идет на гибель.

Таким образом, автор «Сказания...» не пишет прямо о страхе Бориса перед гибелью, но цитата показывает, что мученик преодолевает свою «боязнь» с помощью совершенной божественной любви. И происходит это не путем вмешательства божественных сил, явления Христа или ангела, как в византийских мартириях. На помощь Борису приходят слова из Библии. Он побеждает страх благодаря своей вере и любви к Богу.

Исследователи обращали внимание на роль, которую играет стих 18 главы 4 Первого послания Иоанна в преодолении страха Борисом. Как считает Г. Подскальски, смерть князя «промыслительно включается в контекст воскресной заутрени – страх окончательно уступает любви» [Подскальски 1996, с. 191]. А.А. Шайкин подчеркивает, что «автор Сказания вольно или невольно передает колебания, смены состояний своего героя. Цитируя Священное

⁴¹ Острожская Библия. Л. 23об. (1 Ин 4:18).

⁴² Иак. 4:6.

⁴³ 1 Ин. 4:20.

⁴⁴ 1 Ин. 4:18.

⁴⁵ Сказание о Борисе и Глебе // Библиотека литературы Древней Руси. С. 330.

⁴⁶ 1 Кор. 13:4.

⁴⁷ 1 Ин. 4:18.

⁴⁸ Сказание о Борисе и Глебе. С. 336.

Писание, Борис снова смог укрепиться и прогнать страх, “боязнь”» [Shaikin 2018, с. 51].

В «Сказании...» приводится только первая часть анализируемой цитаты из Первого послания Иоанна. Ее окончание выглядит так: «Страха нѣсть въ любви, но съвършена любви, вонь изгоняетъ страхъ, *яко страхъ муку имать. Боли же са не съвършается въ любви*»⁴⁹. Нам представляется, что полная форма стиха 18 главы 4⁵⁰ раскрывает яснее понятие страха, о котором говорит Борис. Страх оказывается тождественен мучению, и оно заключает в себе не только внешний конфликт страстотерпца и его палачей, но и внутреннюю борьбу Бориса со своей боязнью.

Описание Глеба еще меньше приближено к схеме византийских мучеников. Юный князь не хочет расставаться с жизнью и в слезах, жалостно умоляет убийц пощадить его: «Вы ми будѣте господие мои, а азъ вамъ рабъ», «Се нѣсть убийство, нъ сырорѣзание»⁵¹. При этом, если следовать выделенным ранее признакам, мы не имеем в тексте прямых указаний на то, что Глеб боится. Более того, когда убийцы оказываются в ладье князя, «абие вьсѣмъ весла отъ руку испадоша, и вьси отъ страха омыртвѣша. Си видѣвъ блаженный, разумѣвъ яко хотять его убити, възрѣвъ къ нимъ умиленама очима»⁵². Таким образом, кажется, что страстотерпец, наоборот, противопоставляется застывшему от страха окружению. В отличие от Бориса, Глеб не вспоминает слова из Священного Писания, но заканчивает предсмертные молитвы покорным согласием со своей участью: «Вижь, Господи, и суди: се бо готова есть душа моя предъ тобою, Господи! И тебе славу вьсылаемъ, Отьцю и Сыну и Святууму Духу, нынѣ и присно и въ вѣкы вѣкомъ»⁵³. Вероятно, смирение Глеба и заключает в себе преодоление страха. Как считает Ф. Сциакка (Franklin A. Sciacca), вся сцена с юным князем отсылает читателя «Сказания...» к описанию душевных колебаний Христа в Гефсиманском саду [Sciacca 1990, с. 257].

⁴⁹ Острожская Библия. Л. 23об. (1 Ин 4:18).

⁵⁰ На то, что стих 18 был известен древнерусским читателям именно в такой, полной форме, указывает его цитирование в «Повести временных лет» (Лаврентьевская летопись // Полное собрание русских летописей. Л.: Изд-во АН СССР, 1926. Т. 1: Лаврентьевская летопись. Вып. 1: Повесть временных лет. Стб. 203).

⁵¹ Сказание о Борисе и Глебе // Библиотека литературы Древней Руси. С. 340, 342.

⁵² Там же. С. 340.

⁵³ Там же. С. 342.

Второе необычное с точки зрения темы страха произведение – «Житие Михаила Ярославича Тверского». Князь добровольно едет в Орду, чтобы предстать перед судом хана, хотя знает, что обречен на гибель. Когда Михаила заковывают в колодки, он благодарит Бога «с радостью и со слезами» за мучение и просит его о бесстрашии: «Сподоби мя прїяти и кончати подвигъ свой, да не прельстят мене словеса лукавых, да не устрашат мя прещения нечестивых»⁵⁴. Князь поет Псалтирь и цитатами из псалмов выражает свое состояние: «Но вскую, Боже, прискорбна еси, душе моя, вскую смущаеши мя; уповай на Бога моего, яко исповѣмся ему»⁵⁵. Глагол «смущати» означает «волновать; вызывать недоумение, сумятицу в мыслях; смущать», «приводить в смятение»⁵⁶. В возвратной форме он близок действию «бояться» и его синонимам⁵⁷.

Предчувствуя скорую расправу, Михаил читает псалом: «Сердце мое смутися въ мнѣ, и страхъ смерти нападе на мя»⁵⁸. Далее он просит, чтобы священники продолжили чтение, но они, не желая «смущати ему», обращаются сразу к последним стихам: «Се, господине, знакоми то, молвит в послѣди главизне: възверзи на Господа печаль твою, и той тя препитаеть, не дасть бо в вѣки смятения, праведнику»⁵⁹. В итоге князь сам дочитывает стихи, которые начал: «Кто дасть ми крилѣ, яко голуби, полещу и почию. Се удалихся бѣгая и въдворихся в пустыни, чаяхъ Бога, спасающаго мя»⁶⁰. Сравним текст псалма и «Жития...»:

Житие Михаила Ярославича

Пс 54: 5–9

Сердце мое смутися въ мнѣ, и страхъ смерти нападе на мя. <...>

(54: 5) срѣце мое смутиса въ мнѣ, и стра^x смерти нападе на ма.

(54: 6) боязнъ и трепеть прїиде на ма, и покры ма тма.

⁵⁴ Житие Михаила Ярославича Тверского // Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 1999. Т. 6. С. 80.

⁵⁵ Житие Михаила Ярославича Тверского // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 6. С. 82. Ср.: «вскую прискорбна еси дше моа, и вскую смущаеши ма, оуповай на Ба, яко исповѣдамса ему» (Острожская Библия. Л. 8об. (Пс 41: 6)).

⁵⁶ Словарь русского языка XI–XVII вв. М.: Наука, 2000. Вып. 25: (Скорыня – Снульй). С. 222.

⁵⁷ Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. М., 2003. С. 60.

⁵⁸ Житие Михаила Ярославича Тверского. С. 84 (Пс 54: 5).

⁵⁹ Там же (Пс 54: 23).

⁶⁰ Там же (Пс 54: 7–9).

Кто дасть ми крилъ, яко голуби, (54: 7–9) и рѣхъ, кто дасть ми крилъ, яко
 полещу и почюю. Се удалихся бѣ- голуби, и полещу, и почюю. Се оудалихса
 гая и въдворихся в пустыни, чаяхъ бѣгаа, и въдвори^хса в пустыни. чаа^х Ба
 Бога, спасающаго мя спасающаго ма, ѿ малодшїа, и буря⁶¹.

Как и в «Сказании...», о переживаниях Михаила говорится библейскими цитатами. Его состояние характеризуется стихами из Псалтири, и мы понимаем, что мученик испытывает страх смерти. Пропущенный в «Житии...» шестой стих дает понять, до какой степени князю страшно, – словно тьма, его охватывают страх и трепет. От священников он получает поддержку в виде божественного слова. Оно должно помочь Михаилу избавиться от страха: «Възверзи на Господа печаль твою, и той тя препитаеъ, не дасть бо в вѣки смятения, праведнику»⁶². Однако в мученике продолжается внутренняя борьба – он сравнивает себя с голубем, который имеет возможность укрыться в пустыне от невзгод. И все же, вслед за Г.Г. Донским, мы согласимся, что «подвиг князя, очевидно, заключается не в отстранении от страшных мыслей или сосредоточении грядущей встречи с Богом, а в преодолении страха смерти»⁶³.

Таким образом, по сравнению с большинством проанализированных византийских мартириев в «Сказании...» и «Житии...» переживания мученика показаны более детально и подробно. При этом о боязни святого не говорится напрямую (исключение – трепет Бориса): для изображения страха героев в большинстве случаев древнерусские книжники используют библейские цитаты. И если в греческих житиях мученик преодолевает страх, получая поддержку непосредственно от Бога или близких людей, то в «Сказании...» и «Житии...» святому помогает слово Божье. Таким образом агиографы изящно обыгрывали византийский канон.

Литература

- Берман 1982 – *Берман Б.И.* Читатель жития: (Агиографический канон русского Средневековья и традиция его восприятия) // *Художественный язык средневековья* / Отв. ред. В.А. Карпушин. М.: Наука, 1982. С. 159–183.
- Еремин 1966 – *Еремин И.П.* Литература Древней Руси: (Этюды и характеристики). М.; Л.: Наука, 1966. 262 с.

⁶¹ Острожская Библия. Л. 10об. (Пс 54: 5–9).

⁶² Житие Михаила Ярославича Тверского // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 6. С. 84 (Пс 54: 23).

⁶³ *Донской Г.Г.* Переход в «иной мир» в духовной культуре средневековой Руси (XIV–XVI вв.): Дис. ... канд. ист. наук. М., 2012. С. 174.

- Литвина, Успенский 2006 – *Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б.* Выбор имени у русских князей в XI–XVI вв.: Династическая история сквозь призму антропонимики. М.: Индрик, 2006. 904 с.
- Подскальски 1996 – *Подскальски Г.* Христианство и богословская литература Киевской Руси (988–1237 гг.) / Пер. А.В. Назаренко; под ред. К.К. Аментьева. СПб.: Византинороссика, 1996. XX, 572 с.
- Творогов 2008 – *Творогов О.В.* Переводные жития святых в древнерусской книжности XI–XV вв. // Труды Отдела древнерусской литературы / Отв. ред. Н.В. Поньрко. СПб.: Наука, 2008. Т. 59. С. 115–132.
- Успенский 2000 – *Успенский Б.А.* Борис и Глеб: Восприятие истории в Древней Руси. М.: Языки русской культуры, 2000. 128 с.
- Sciacca 1990 – *Sciacca Franklin A.* In imitation of Christ: Boris and Gleb and the ritual consecration of the Russian land // *Slavic Review*. 1990. Vol. 49, no. 2. P. 253–260.
- Shaikin 2018 – *Shaikin A.* «Паче радуяся отхожу свѣта сего!»: смерть святого и смерть злодея в древнерусских текстах XI–XII веков // *Slavica Wratislaviensia*. Wrocław, 2018. No. 167. С. 47–62.

References

- Berman, B.I. (1982), “The reader of lives (Hagiographic canon of the Russian Middle Ages and the tradition of its perception)”, in Karpushin, V.A. (ed.), *Khudozhestvennyi yazyk Srednevekov’ya* [Artistic language of the Middle Ages], Nauka, Moscow, Russia, pp. 159–183.
- Eremin, I.P. (1966), *Literatura Drevnei Rusi* (Ehtyudy i kharakteristiki) [Literature of Medieval Russia (Essays and characteristics)], Nauka, Moscow, Leningrad, Russia.
- Litvina, A.F. and Uspenskii, F.B. (2006), *Vybor imeni u russkikh knyazei v X–XVI vv. Dinasticheskaya istoriya skvoz’ prizmu antroponimiki* [The choice of a name for Russian princes in the 10th – 16th centuries. Dynastic history through the prism of anthroponymy], Indrik, Moscow, Russia.
- Podskal’ski, G. (1996), *Khristianstvo i bogoslovskaya literatura Kievskoi Rusi* (988–1237 gg.) [Christianity and theological literature of Kievan Rus (988–1237)], in Ament’ev, K.K. (ed.), *Vizantinorossika*, St. Petersburg, Russia.
- Sciacca, F.A. (1990), “In imitation of Christ: Boris and Gleb and the ritual consecration of the Russian land”, *Slavic Review*, vol. 49, no. 2, pp. 253–260.
- Shaikin, A. (2018), “‘Now I rejoice o depart from this world!’: The saint’s death and the villain’s death in the Old Russian texts of the 11th to 12th centuries”, *Slavica Wratislaviensia*, Wrocław, no. 167, pp. 47–62.
- Tvorogov, O.V. (2008), “Translated lives of saints in Old Russian literature of the 11th – 15th centuries”, *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury*, vol. 59, pp. 115–132.
- Uspenskii, B.A. (2000), *Boris i Gleb: Vospriyatie istorii v Drevnei Rusi* [Boris and Gleb: Perception of history in Medieval Russia], *Yazyki russkoi kul’tury*, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Светлана А. Борисова, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; sa-borisowa@yandex.ru

Information about the author

Svetlana A. Borisova, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; sa-borisowa@yandex.ru

Пасть ада во рту Цербера: на Руси конца XVII – начала XVIII в.

Ольга А. Кузнецова

*Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,
Москва, Россия, o_kuznetsova@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена процессу освоения образа Цербера русской культурой Средневековья и раннего Нового времени. Отрывочные сведения о ряде античных персонажей попадают в древнерусские источники под влиянием Византии. Зачастую заимствованные образы были переосмыслены в рамках христианской символики. Один из них, пес Аида Цербер, сделался инфернальным персонажем, стражником или демоном христианского ада. Как собака он был соотнесен с нечистыми животными, мучителями грешников; как трехглавое существо – с драконами и другими легендарными монстрами. Возможно, отголоски сюжета о его укрощении Гераклом проявляются в Синайском патерике, в рассказе об Иоанне Колове и кладбищенской гиене. В начале XVIII в. Россия испытала вторичное влияние античной символики через западноевропейские эмблематические сборники и подобные переводные произведения. Многие экзотические образы были заново открыты русской культурой и наполнялись новым смыслом. Пасть Цербера под влиянием иезуитского театра становится вариантом известного в Древней Руси иконографического образа пасти ада. В пьесах Дмитрия Ростовского отправленные в преисподнюю персонажи оказывались во рту чудовищного пса – внутри хитроумного сценического устройства. К концу XVIII в. ад в виде собачьей головы появляется и в народной картинке, лубке.

Ключевые слова: эмблематика, Цербер, комбинаторика, иконография, адаптация

Для цитирования: Кузнецова О.А. Пасть ада во рту Цербера: на Руси конца XVII – начала XVIII в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 4. С. 65–75. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-65-75

Hellmouth in the jaws of Cerberus.
In Russia in the second half
of the 17th and beginning of the 18th century

Olga A. Kuznetsova

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,
o_kuznetsova@mail.ru*

Abstract. The paper is focused on the adaptation of the image of Cerberus in Russian culture of the Middle Ages and the Early Modern Times. Fragmentary information about some characters of the Greco-Roman mythology penetrated into Russian medieval literature from the Byzantine. Christians often borrowed and reinterpreted those images in the traditions of Christian symbolism. One of these characters, Cerberus, the dog of Hades, became an infernal character: a guard or a demon of the Christian Hell. As a dog it turned into an Evil animal, executioner of sinners. As a three-headed creature it resembled dragons and other legendary monsters. Perhaps, the story about Hercules, who tamed Cerberus, became the basis of novel in the Sinai Patericon (story about Saint John Kolobos and graveyard hyena). At the beginning of the 18th century Russia experienced a secondary influence of Ancient symbolism through Western European emblematic collections and similar translated works. A lot of exotic images were rediscovered and aquired new meanings. Under the influence of the Jesuit theatre, the mouth of Cerberus became a variation of a well-known in Russia iconographic image of Hellmouth. In the plays by Dimitri of Rostov, the characters sent to the underworld found themselves in the mouth of a monstrous dog – inside an ingenious stage device. Toward the end of the 18th century Hell as a dog's head appeared also in Russian popular prints, *lubok*.

Keywords: emblematics, Cerberus, combinatorics, iconography, adaptation

For citation: Kuznetsova, O.A. (2021), "Hellmouth in the jaws of Cerberus. In Russia in the second half of the 17th and beginning of the 18th century", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 4, pp. 65–75, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-65-75

В русском театре XVII–XVIII вв. на сцене действуют ожившие эмблемы. Если в западноевропейской культуре прототипы эмблем появляются и за пределами книжности [Махов 2014, с. 7], то многие персонажи петровских придворных церемоний, публичных действий, ранних драматических постановок сходят со страниц эмблематических сборников. Благодаря этому просвещенный зритель сразу же узнает персонажей по их атрибутам. Человек в лвиной шкуре и с дубиной в руке, конечно, Геракл (Иракий, Еркулес), а на сцену он

выведен, чтобы говорить от лица ревнительной добродетели, которая готова оказать отпор врагу во имя мира и справедливости. Изображение этого легендарного героя, поражающего гидру, на гравюре второй половины XVIII в. иллюстрирует стих Псалма (103: 26): «Змий сей, его же создал еси ругатися ему»¹ – и сама гидра переворачивается в ветхозаветного кита-левиафана, побеждаемое зло.

Античные образы в эмблематическом пространстве становятся тропами, формами для выражения нового смысла². Но в отличие от западноевропейской культуры, на Руси античность не была осмыслена настолько хорошо, чтобы при адаптации эмблем не возникали курьезы интерпретации. Некоторые образы просто не были знакомы авторам и переводчикам в их традиционной трактовке, в контексте сюжетов, к которым обращалась эмблема.

В 1702 г. для постановки «Комедии на Рождество Христово» Дмитрия Ростовского потребовалась огромная собачья голова с разинутой пастью, куда должен был помещаться актер, играющий царя Ирода. Называли ее Цербером, и она фигурировала в спектакле не как действующее лицо, а как хитроумное устройство для оформления сцены. Цербера неоднократно упоминают персонажи пьесы:

И с т и н а :

...Яко ему готово во аде уже место.
В Цербера всегда будет гортани сидети,
Будет огнем сердчистым объаты горети³.

С м е р т ь :

...царя Ирода убила
И в Цербера гортани того посадила⁴.

Не менее красноречиво сказано о Цербере в театральной программе. Ирод сначала «пожирается» землей по велению персонажа

¹Ровинский Д.А. Русские народные картинки: Атлас. Кн. 3. СПб.: Экспедиция Заготовления Государственных бумаг, 1881. Кн. 3. № 1019.

²Морозов А.А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // XVIII век. Сб. 9: Проблемы литературного развития в России первой четверти XVIII в. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); под ред. Г.П. Макогоненко, Г.Н. Моисеевой. Л.: Наука, Ленинград. отделение, 1974. С. 184.

³Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М.: Наука, 1972. С. 264.

⁴Там же. С. 270.

по имени Отмщение (предполагается, что актер спускается в люк⁵), а затем терзается чудовищным «пекельным» (т. е. адским) псом:

Явление 15

Ирод с великою мукою злую свою душу извергает, тело же его отмщение, перуном разбиенное, велит земли пожрети, еже пожирается и пламенем пекельным окружается.

Явление 16

Ирод в гортани Цербера пекельного змием грызомы и огнем мучится⁶.

Зрители этой сцены могли хорошо видеть, что Ирод не съеден Цербером, а именно торчит из его пасти и даже произносит оттуда монолог. Персонаж называет место своего заточения «гортанью ада». Разумеется, Церберовой пастью в этом спектакле аллегорически обозначена преисподняя, которая в иконографической традиции часто имела вид головы монстра то с львиными, то с драконьими, а то и с человеческими чертами. Подвижные челюсти чудовищной морды, которые открывали и закрывали вход в ад, неоднократно использовали в спектаклях⁷. По-видимому, тот же Цербер был необходим для другой пьесы Димитрия Ростовского, «Кающийся грешник»⁸. Похожий декоративный ад в виде пасти змея использовался в драме об Алексее человеке Божьем⁹, по примеру западноевропейских постановок. Однако как воспринималось ростовскими зрителями появление Цербера в христианском сюжете? Как известно, «потешный Ад» Лжедмитрия – сходная конструкция с «адовыми челюстями», возможно использованная как элемент европейской мистерии в 1606 г., – был описан русскими авторами XVII в. в исключительно негативном ключе [Антонов 2013; Антонов 2019, с. 100–109]. Насколько был известен на Руси легендарный античный пес до превращения его в эмблему и театральную декорацию?

⁵ *Адрианова-Перетц В.П.* Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII–XVIII вв. // Старинный спектакль в России. Л.: Academia, 1928. С. 18.

⁶ Русская драматургия... С. 274.

⁷ *Адрианова-Перетц В.П.* Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII–XVIII вв. С. 26; *Софронова Л.А.* Поэтика славянского театра. XVII – первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия. М.: Наука, 1981. С. 90.

⁸ Русская драматургия... С. 336.

⁹ *Адрианова-Перетц В.П.* Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII–XVIII вв. С. 24.

Одно из самых ранних упоминаний о Цербере и Геракле на Руси содержится в «Троянской истории» (конец XV – начало XVI в.). Характерно, что именно подвиг с Цербером вводит героя в повествование и определяет его: «...муж крепкий, именем Еркулес, иже бе врат адовых доиде, и пса триглавна, стража их, силною рукою от них извлече, его же бьением укרותи»¹⁰. В Древнейшей редакции этого произведения (буквальном переводе латинского романа Гвидо де Колумна) о Геракле сообщается гораздо больше, но впоследствии рассказы о Геркулесовых столбах и о победе над Антеем были исключены, остался только пес¹¹. Имя собаки при этом не называется, однако описание трехголового адского стража достаточно подробно, на первый план выведена его чудовищная сущность.

Упоминания о неопределенной собаке – исчадьде ада – встречаются и в более ранних текстах. Например, в XIV–XV вв. на Руси появляется распространенная редакция сказания о Георгии и драконе. В этом тексте образ змея приобретает монструозные черты и ярко символизирует дьявола. Торжество святого над драконом с самого начала соотносится со словами Псалтири (90:13): «...и на аспид и василиск наступит и попрет лва и змия», но особенно примечателен этот пассаж: «...злый змий и треглавый пес сотона проклятый и отступник дьявол <...> хотяше пожрети весь град и в ров адов свести, в бездну огня вечнаго о злохытрьному совету дивъне насытящемуся чреву его, иже мир пожре и сытости не бысть в нем»¹². Рассказ из жития Андрея Юродивого в «Великих Минеях-Четых» (XVI в.) содержит близкое описание сил зла в молитве Епифания: «Помилуй мя немощнаго и лишена, зле страждуща от множества грех и от злых дел сотонин; исцели язвы моя и раны моя и болезнь мою, виждь грича (то есть пса. – О. К.) и змия грозящагося на лишена мене и погубити мы хотяща»¹³. К этому можно добавить, что псы, наряду со змеями, нередко изображались

¹⁰ Троянские сказания: Средневековые рыцарские романы о Троянской войне по русским рукописям XVI–XVII веков / Подгот. текста и статьи О.В. Творогова; коммент. М.Н. Ботвинника, О.В. Творогова. Л.: Наука, 1972. С. 15.

¹¹ Там же. С. 208.

¹² *Рыстенко А.В.* Легенда о св. Георгии и драконе в византийской и славянорусской литературах. Одесса: Экономическая топография, 1909. С. 45.

¹³ Великия Миние Четии, собранныя Всероссийском Митрополитом Макарием. Октябрь. Дни 1–3. Издание Археографической Комиссии. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1870. С. 205.

на фресках, миниатюрах, лубках как орудие мучений грешников (см., к примеру, образы грешницы из «Великого зеркала», руки которой гложут псы [Антонов, Майзульс 2013, с. 208–213; Антонов, Майзульс 2020, с. 222–227]). Псы и птицы терзают тело монаха в сюжете об Антонии Великом¹⁴ – так демоны мучают недобросовестных людей. В черного мохнатого пса оказывается превращен немилостивый чешский дворянин: он сравнивает просителей с собаками и получает кару, подобную легендарному Божьему суду над епископом Гаттоном¹⁵.

В рукописи начала XVII в. («Повесть о Варлааме и Иоасафе») кроме замечания о «смехотворной» богине Артемиде, бегающей по горам с собаками в поисках добычи («Какое убо будет богиня таковая жена, и ловащи, и ристающи со псы?»¹⁶), есть иллюстрация к рассказу о том, как Афродита спускалась в ад за своим возлюбленным Адонисом, «яже глаголют во ад сшедша, яко да искупит Адона от Персефоны»¹⁷. На миниатюре изображены любовники Афродиты, торчащие из двух пастей адского чудовища и мучимые огнем, подобно Ироду.

К XVII в. в азбуковниках (древнерусских «толковых словарях», содержащих выписки из разных источников) оформляется статья «Кервер» с кратким толкованием: «зверь лютый»¹⁸. Аналогичные подписи сопровождали чудовищ (грифона, единорога) на муравленых изразцах этого времени¹⁹. В XVIII в. сообщения о Цербере стремительно умножаются, но из анализа разных источников видно, что этот образ только начинает осваиваться в русской традиции.

Автор «Книги Естествословной» (XVIII в.) пишет о Цербере в разделе о дивных существах, помещая его рядом с минотавром, сфинксом. В основе всех этих свидетельств, безусловно, лежит западноевропейский источник. Глава называется «О корвере», вот ее полный текст:

¹⁴ Цветник. ГКУ ТО ГАТО. Ф. 1409. О. 1. № 1191. Л. 25.

¹⁵ Притча о немилосердном и богоотступном господине из Сербии. Гравюра из собрания РНБ. Э Олс/6-1133. URL: <https://kr.rusneb.ru/item/material/pritcha-o-nemiloserdnom-i-bogootstupnom-gospodine-iz-serbii-1> (дата обращения 21.01.21).

¹⁶ Повесть о Варлааме и Иоасафе // Сборник. ОР ОЛДП Q. 17. Л. 178–178об.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Азбуковник. ОР РГБ. Ф. 299. № 1. Л. 188об.

¹⁹ Маслих С.А. Русское изразцовое искусство XV–XIX веков. М.: Изобразительное искусство, 1983. № 70, 73.

Было дивовище, именуемое корвер; у него четыре ноги зверины, три головы собачьи, а хвост яко у аспиды, в конце лютейший яд имать; глас имел страшый и жил аки бы во аде с Платоном²⁰.

Для автора Цербер – неопределенное чудовище с чертами дракона и пса, связанное с преисподней и заимствованное из «еллинских баснословий». Всему тексту книги свойственна непоследовательность при передаче имен собственных. Искажения и писцовые ошибки свидетельствуют о начальном этапе знакомства с античными образами и сюжетами.

Забавное пересечение Плутона с Плутосом, похожими по имени персонажами, составляет отдельную проблему в истории экзотизмов на Руси XVII–XVIII вв. Заметим лишь, что объединение Плутона с Плутосом продолжается в эмблематических описаниях, причем осознанно: «Плутус, бог Богатства, обыкновенно соединяют его с Плутоном богом Ада, коего он, по мнению баснословцев, был служитель»²¹. Это замещение есть и в переводных текстах Древней Руси. Оно иллюстрирует достаточно раннюю попытку осмысления античного персонажа как условной категории, близкой адовой пасти. Например, в разных списках Толкования Никиты Ираклийского на Слова Григория Богослова при кратком изложении мифа о похищении Аидом Персефоны сказано, что ее забирает то ли «богатство», то ли «несытство», которое и есть ад. Что характерно, в азбуковниках можно встретить полемическое определение: «Ад нарицается истление плоти и всякаго естества, а не место кое особно где, ниже животно что есть»²². Однако именно образ ада как пожирающей пропасти, иногда овеществляемой в образе животного, становится общим местом древнерусских текстов до XVII в. включительно.

Еще одно интересное обращение к Церберу представляет поэма Андрея Белобоцкого «Пентатеугум» (конец XVII в.), которая является переводом-компиляцией сразу нескольких источников. В частности, книга 3 восходит к польским стихам Зигмунта Брудецкого и латинским Иоганна Нисса «О четырех вещах последних». Образ адского пса открывает раздел «О гегене и муках вечных»:

²⁰ Книга глаголемая естествословная. ОР РГБ. Ф. 68. № 468. Л. 45.

²¹ Иконологический лексикон или руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев / Пер. И. Акимова. СПб.: Императорская Академия наук, 1763. С. 227.

²² Азбуковник. ОР РГБ. Ф. 299. № 1. Л. 54об.

Розжми, аде, рот собачый,
покажи страсти гегенны.
Цербере, з нуры выскочи,
троезубний псе бесенный
[Горфункель 1965, с. 231].

Ад не отождествляется с Цербером, а представляет собой отдельную пасть, хотя и собачью, из которой выскакивает легендарный пес. Как и другие античные персонажи в этом сочинении, Цербер является аллегорией страшных мук, ожидающих грешников. В латинском источнике пасть ада названа “Tartari”, что составляет параллель с “Serberi”²³. Создаваемая картина напоминает миниатюру из Цветника к сюжету о некоем брате, который хотел уйти из монастыря, «но пес адский лаянием устраши его – и возвратися»: «Яко показася ему некий старец, испусти на него черного пса, глаголющи: чесо ради восхотел еси от сего монастыря изыти? <...> углызыния пса невозмогах ухранитися»²⁴. Жуткий пес набрасывается на героя, выскакивая прямо из пасти ада.

Ключевой внешней характеристикой Цербера, по версии Андрея Белобоцкого, оказываются три зуба. Конечно, это переводческая ошибка: латинский Цербер назван “triformis” (очевидно, речь о трех головах), а польский – “troyrzędne”. Зигмунт Брудецкий в этом месте не называет имя собаки, ограничиваясь перифразом “pies piekielny”, но Андрей Белобоцкий его восстанавливает если не по своему разумению, то по латинскому источнику. При этом для русского читателя имя Цербера исключено из финальных строк: «пес адский» упоминается лишь однажды, тогда как в оригинале описано несколько ярких картин с участием Цербера, мучителя грешников.

Сложный эмблематический образ, связанный с Цербером, вполне удастся поэту Симеону Полоцкому – правда, возникает он только в раннем тексте на польском языке “Rozkosz”²⁵. Это классическое стихотворение эпохи барокко, где разные античные персонажи задействованы в назидательном сюжете об опасности распутного поведения и о защите Церкви. Аллегорический Геракл

²³ Cztery Rzeczy Człowieka Ostateczne. URL: https://kolekcijos.biblioteka.vu.lt/en/islandora/object/kolekcijos%3AVUB01_000557221#00003 (дата обращения 21.01.2021).

²⁴ Цветник. ГКУ ТО ГАТО. Ф. 1409. О. 1. № 1191. Л. 228.

²⁵ *Полоцкий С.* Вирши / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. В.К. Былинина, Л.У. Звонаревой. Минск: Мастацкая літаратура, 1990. С. 171.

привязывает себя к мачте (которая символизирует крест Христа), преодолевая водоворот-Сциллу, чтобы противостоять пению коварных сирен и не попасть на съедение псам. Псы изначально завлечены как атрибуты Сциллы, но далее они превращаются в нападающего на людей Цербера. Двух лающих монстров Симеон Полоцкий соотносит с inferнальными персонажами более чем за 100 лет до появления «чудища обла» В.К. Третьяковского – это показательный результат эмблематической комбинаторики.

В качестве дополнения обратимся к раннему сюжету, напрямую не связанному с историей Цербера или Геракла. В Скитском патерике святой Иоанн Колов по велению настоятеля укрощает дикую гиену, которая рыщет среди могил. И сама просьба привести с кладбища опасного зверя (бесцельная, словно в шутку), и момент укрощения (как признак героя), и развязка этой истории (деланое недовольство подвигом, обесценивание его ради сохранения благочестия) обнаруживают близость к античному мифу:

И паки рече ему: «На оном месте видех мотыла уены, иди и принеси ми их». Бе бо тамо уены живущи, уморяющи человеки и скоты. И рече Иоанн: «Что сотворю, отче, аще на мя приидет уены-зверь?» Старец же, радуяся, рече: «Аще приидет на тя – свяжи ю и приведи семо». И шед Иоанн вечерь тамо. И се прииде уены-зверь на него. Он же по словеси старцю начат гнати ея, глаголя: «Стани, отец ми рече, повеле связати тя». Старец же, скорбя, седяше ждый его. И се идяше Иоанн, ведый уену связаны. Видев же сие, старец дивися и хоте смирити его, да не возвеличится». Взем жезл и бияше его, глаголя: «Пса ли, блудне, привел еси семо?» И разреши ю старец и отпусти²⁶.

Уже в раннехристианских источниках многие античные образы символически переосмыслились (Орфей – пастырь добрый, Геракл – Христос). Вероятно, представление о некоем адском псе сформировалось на Руси уже под влиянием византийских текстов. Это и обеспечило возможность достаточно легкого вхождения образа Цербера в русскую культуру конца XVII – начала XVIII в. в роли адского привратника и мучителя грешных. Цербер был соотнесен и с визуальным мотивом пасти ада. Подобным образом в это же время на Руси была воспринята эмблематическая гидра в роли скакуна – атрибута недоброжелательного персонажа на театральной сцене. Иногда ее называли «седмоглавным» змеем или зверем, в качестве реквизита она использовалась в ряде пьес. Слостолюбие, Хищение неправедное, Прелюбодеяние, Злоба и другие антагани-

²⁶ Патерик. ГИМ. Собр. Щукина. № 102. Л. 262–262об.

сты триумфально выезжают на этой гидре, часто держа в руках еще и «чашу беззакония». В результате перед зрителями предстал образ Вавилонской блудницы, хорошо узнаваемый благодаря миниатюрам и фрескам на тему Апокалипсиса.

По-видимому, тот же эффект возникал с пастью Цербера. Образ выглядел знакомым, а его античная биография, предыстория экзотизма, не была обязательным элементом для понимания происходящего. На лубочной картинке XVIII в. по известному сюжету о пьянице, продавшем душу дьяволу²⁷, крылатая фигурка беса подносит грешника к распахнутому зеву существа, в котором трудно не признать лохматую собаку или волка с адским пламенем во рту. Похоже, перед нами результат того же иконографического и смыслового наложения, проявившийся уже в народной культуре.

Литература

- Антонов 2013 – *Антонов Д.И.* Потешный ад Лжедмитрия, или Монстр на Москве-реке // *In Umbra: Демонология как семиотическая система: Альманах* / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. Вып. 2. М.: Индрик, 2013. С. 45–56.
- Антонов 2019 – *Антонов Д.И.* Цари и самозванцы: борьба идей в России Смутного времени. М.: РГГУ, 2019. 316 с.
- Антонов, Майзульс 2013 – *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. М.: Неолит, 2013. 240 с.
- Антонов, Майзульс 2020 – *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. 4-е изд., испр. и доп. М.: Неолит, 2020. 264 с.
- Горфункель 1965 – *Горфункель А.Х.* «Пентатеугум» Андрея Белобоцкого: (Из истории польско-русских литературных связей) // *Труды Отдела древнерусской литературы*. М.; Л.: Наука, 1965. Т. 21. С. 39–64.
- Махов 2014 – *Махов А.Е.* Эмблематика: макрокосм. М.: Intrada, 2014. 600 с.

References

- Antonov, D.I. (2013), “The amusing Hell of False Dmitry, or the monster on the Moscow River”, in Antonov, D.I. and Khristoforova, O.B. (eds.), *In Umbra: Demonologiya kak semioticheskaya Sistema. Al'manakh* [Demonology as a Semiotic System. Almanac], issue 2, Indrik, Moscow, Russia, pp. 45–56.

²⁷ *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки... Кн. 1. № 115.

- Antonov, D.I. (2019), *Tsari i samozvantsy: bor'ba idei v Rossii Smutnogo vremeni* [Tsars and impostors. The struggle of ideas in Russia during the Time of Troubles]. RGGU, Moscow, Russia.
- Antonov, D.I. and Mayzuls, M.R. (2013), *Anatomiya ada: Putevoditel' po drevnerusskoi vizual'noi demonologii* [Anatomy of Hell: Guide for Visual Demonology in Medieval Russia], Neolit, Moscow, Russia.
- Antonov, D.I. and Mayzuls, M.R. (2020), *Anatomiya ada: Putevoditel' po drevnerusskoi vizual'noi demonologii* [Anatomy of Hell: Guide for Visual Demonology in Medieval Russia], edition 4 (extended), Neolit, Moscow, Russia.
- Gorfunkel, A.Kh. (1965), “ ‘Pentateugum’ by Andrey Belobotsky (From the history of Polish-Russian literary ties)”, in *Trudy otdela drevnerusskoi literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature], issue 21, Nauka, Moscow, Leningrad, Russia. pp. 39–64.
- Makhov, A.E. (2014), *Ehmbematika: makrokosm* [Emblematics. Macrocosm], Intrada, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Ольга А. Кузнецова, кандидат филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, д. 1; o_kuznetsova@mail.ru

Information about author

Olga A. Kuznetsova, Cand. of Sci (Philology), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bld. 1, Leninskie Gory, Moscow, Russia, 119991; o_kuznetsova@mail.ru

Визуальные исследования

УДК 75.046(47)

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-76-96

«Повествовательная геометрия»: о приеме суммирования ракурсов в русской иконографии

Дмитрий И. Антонов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, antonov-dmitriy@list.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются приемы подвижной зрительской позиции и суммирования ракурсов / зрительских впечатлений в русской иконографии. Эти визуальные принципы, описанные рядом исследователей, относятся к базовой «грамматике» постиконоборческого византийского и средневекового русского искусства. Скользящая зрительская позиция позволяла демонстрировать изображаемый объект одновременно с нескольких точек зрения – иконописец представлял визуальную фигуру в нескольких взаимоисключающих (при фиксированной позиции наблюдателя) ракурсах. Прием использовался в русской иконографии прежде всего для демонстрации значимых объектов – благодаря этому создатель образа передавал необходимую информацию о предмете, насыщая изображение смысловыми нюансами и создавая «микрорассказы» в пространстве композиции. Реже аналогичный прием могли использовать для демонстрации периферийных объектов. Помимо этого суммирование решало другую задачу, передавая динамику движения персонажа, – в этом случае «перемещается» не художник, мысленно осматривающий объект с разных позиций, а сам герой визуального рассказа. Фиксируя разные моменты времени, иконописец трансформирует изображаемую фигуру так, что персонаж замирает в неестественной позе, – положение его тела передает информацию о направленности его движений. В статье рассмотрены типичные и специфические примеры использования этих приемов в средневековом русском искусстве.

Ключевые слова: иконография, русские иконы, ракурс, перспектива, семиотика

Для цитирования: Антонов Д.И. «Повествовательная геометрия»: о приеме суммирования ракурсов в русской иконографии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 4. С. 76–96. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-76-96

© Антонов Д.И., 2021

“Narrative geometry”.
On the method for summing angles
in Russian iconography

Dmitriy I. Antonov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
antonov-dmitriy@list.ru*

Abstract. The article deals with the techniques of the moveable spectator position and summing up angles in Russian iconography. Those visual techniques, described by a number of researchers, pertain to the ‘basic grammar’ of post-iconoclastic Byzantine and medieval Russian art. Firstly, the sliding spectator position and the summation of the angles made it possible to show the depicted object simultaneously from several points of view – the icon-painter represented the visual figure in several mutually exclusive (with a fixed observer position) angles. The technique was used in Russian iconography primarily to demonstrate significant objects. Thus, in the space of the composition the creator of the image conveyed all the necessary information about the depicted object, saturating the picture with various semantic nuances and creating ‘micro-stories’. Less often the same technique could also be used to demonstrate peripheral objects. Secondly, the summation technique solved another task, demonstrating the dynamics of the character’s movement. In that case, it is not the painter who ‘moves’ (mentally examining the object from different positions), rather the hero of the visual story. Fixing different moments of time, the icon-painter transforms the depicted figure so that the character’s body freezes in an unnatural position. The position of the body conveys information about the direction of the movements of the hero depicted. The paper considers both typical and specific examples of the use of those techniques in medieval Russian art.

Keywords: Iconography, Russian icons, angles, perspective, semiotics

For citation: Antonov, D.I. (2021), “ ‘Narrative geometry’. On the method for summing angles in Russian iconography”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 76–96, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-76-96

В этой работе речь пойдет о приемах подвижной зрительской позиции и суммирования ракурсов / зрительских впечатлений в русской иконографии. Б.А. Успенский, Б.В. Раушенбах и ряд других исследователей с разных позиций описывали их функционирование в русском средневековом искусстве [Успенский

2005, с. 264–280; ср.: Раушенбах 2019, с. 126–156], однако речь шла лишь об отдельных случаях, иллюстрирующих сами приемы. Я хотел бы проанализировать серию типичных/частотных примеров и проследить, какие задачи решались таким способом и какие нюансы возникали при использовании этих визуальных техник.

Как известно, суммирование ракурсов предоставляет художнику возможность демонстрировать объект одновременно с нескольких точек зрения, «разворачивая» его по горизонтальной и вертикальной оси и показывая не только лицевую и боковые грани, но, в некоторых случаях, и обратную сторону визуальной фигуры. В радикальном варианте этот прием знаком современному зрителю благодаря чертежной проекции, когда все стороны предмета наглядно изображаются на плоскости (как кубик, шесть граней которого показаны на странице и предполагают возможность вырезать и склеить фигуру, переведя ее из двухмерного в трехмерное измерение). Что касается суммирования зрительских впечатлений, оно позволяет передавать динамику движения. В этом случае перемещается не художник, который мысленно осматривает статичный объект и демонстрирует его на плоскости, но сам изображаемый персонаж. Иконописец (мысленно) наблюдает эту динамику и изображает героя визуальной композиции так, что положение отдельных частей его тела – головы, торса, рук, ног – фиксируется в разные временные моменты. В результате положение тела персонажа, замершего в неестественной позе, передает информацию о его движениях в пространстве композиции.

Оба приема широко применяются в разных визуальных традициях, от архаической живописи до современной инфографики и чертежа. Однако нас будут интересовать лишь типичные примеры их использования в русской допетровской живописи.

Начнем с суммирования ракурсов. В русской иконографии оно применялось прежде всего для демонстрации статичных предметов: «раскрывая» их с разных зрительских позиций, иконописец отображал необходимую ему информацию. Это работало при изображении как мелких (книга или чаша), так и крупных (город или монастырь) объектов, которые могли быть показаны одновременно фронтально, сверху, справа и/или слева, а иногда и сзади, так, что архитектурные элементы, находящиеся на противоположной от зрителя стороне, оказывались написаны сбоку, примыкая к основному пространству здания. Возникающий при этом эффект иногда напоминает резкую обратную перспективу, расширение по мере удаления, однако смысл таких трансформаций – не укрупнение к горизонту как геометрический принцип, а мена зрительских

позиций, необходимая для детального рассказа об изображаемом. Борис Раушенбах говорил об «информационных поворотах» к зрителю разных элементов демонстрируемого объекта [Раушенбах 2019, с. 126–130, 148–156].

В византийском (постиконоборческом) и в средневековом русском искусстве этот прием играл важнейшую роль и применялся в разных вариантах. Фактически, чем сильнее трансформирован (развернут в нескольких позициях) был объект, тем важнее, как правило, он был для иконописца и тем значимее была его роль в композиции. Рассмотрим это на нескольких примерах.

Самый неочевидный случай такого рода – изображение хартии в руках святого. Свиток играет роль знака, указывающего либо на конкретный текст (автор держит его в руке), либо на некое послание, передаваемое устно, – пророчества, предсказания, слова, которые так или иначе ассоциируются с изображенным человеком. В редких случаях хартия может быть свернутой – тогда она маркирует лишь некую мудрость, которую несет и передает людям святой. Чаще она раскрыта и демонстрирует ключевые для сюжета слова персонажа. В этом случае свиток – не только знаковый атрибут, но и сообщение, адресованное зрителям.

Однако между крайними позициями – свернутая и открытая – существовало множество промежуточных вариантов. Свиток мог быть свернут внизу, но раскрываться в верхней части, показывая фрагмент текста. При этом хартия принимает довольно необычную форму. Эта комбинаторика объединяет обе возможные позиции наблюдения – зритель видит и внешнюю, и внутреннюю поверхности листа. Считать можно лишь несколько кратких строк или несколько букв – в некоторых вариантах это не текст, а скорее знак текста: он лаконично отсылает к повествованию, которое компетентный зритель может реконструировать сам, опираясь на лингвистическую подсказку¹.

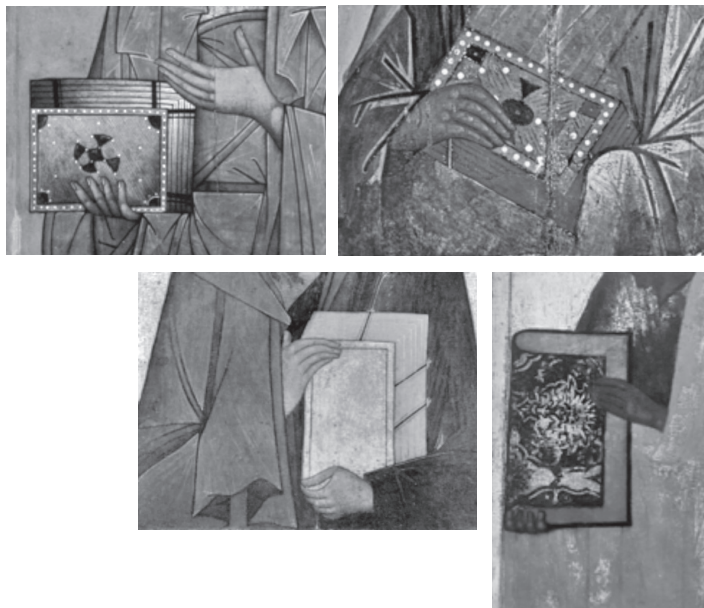
¹ Похожим образом функционировали в русской иконографии надписи, размещаемые рядом с персонажем. Традиция обозначать подписями изображенных героев пришла в христианское искусство из античного. При этом на Руси использовались не только греческие и русские надписи (часто аббревиатуры, к примеру МР–Υ – от греч. *Meter Theou*, «Матерь Божья»), но и надписи, сделанные на смеси обоих языков. Аббревиатуры функционировали скорее как идеограммы, условные визуальные знаки – они помогали идентифицировать святого, но не обязательно предполагали точное знание и буквальное считывание сокращенных слов. См. об этом [Франклин 2010, с. 414–428].



Варианты изображения свитка
 в руке апостола Петра и Параскевы Пятницы
 на русских иконах XV–XVI вв.: от свернутого к раскрытому.
 На изображениях 2–4 скомбинированы оба положения свитка,
 с демонстрацией фрагмента текста.

Это минимальный вариант суммирования – учитывая, что реальный свиток можно при желании развернуть похожим образом, мена зрительских позиций здесь только намечена. Однако принцип ясен: один объект демонстрируется одновременно фронтально и изнутри, так как оба ракурса важны для создателя иконы. В случае с другими объектами, не столь гибкими как пергамен, суммирование действует более четко.

Близкий аналог свитка – книга в руках Христа или святого. Она играет те же роли – указывает на изображенного как на автора



Варианты изображения книги в руках апостолов
на русских иконах XV–XVI вв.

конкретных сочинений либо же маркирует его статус учителя (мудреца, пророка, епископа), а в раскрытом виде демонстрирует текст, как-либо связанный с персонажем. При этом, если книга была изображена закрытой, фронтальный ракурс оказывался недостаточным – кодекс показывали с нескольких сторон, демонстрируя его объем и указывая на его значимость. Зритель видел и переплет, и толщину сложенных страниц одновременно сбоку и сверху, а иногда и снизу. При естественном наблюдении обрезы страниц тоже могут быть заметны, но на изображениях они буквально выдвигаются вперед, «разворачивая» книгу в нескольких плоскостях. Иконописец фокусировал внимание на ключевом атрибуте, предлагая осмотреть его с разных позиций.

Еще более наглядной оказывается мена зрительских позиций при изображении стола на иконах Троицы Ветхозаветной (см. об этом и о ряде других примеров [Антонов 2017]). Прежде всего он показан фронтально. Однако при сохранении такого ракурса стол резко перекрыл бы фигуры ангелов и начал доминировать на композиции, что не нужно для визуального рассказа. В результате фронтальная часть стола уменьшается и опускается вниз –



Фрагмент иконы «Троица», конец XV – начало XVI в.
Новгородский музей

фактически он едва достаёт до колен сидящих. После этого ракурса перемещается вверх и перед зрителем открывается поверхность стола: теперь иконописец может продемонстрировать и разложенные на нем предметы, и жесты ангельских рук, указывающих на чашу и благословляющих ее как символ будущей жертвы Христа. Этот ракурс суммируется с первым, и стол геометрически разворачивается так, что оказывается виден фронтально и сверху. Кроме того, в нижней части, как правило, изображали нишу – она сужается в линейной перспективе и показывает глубину, объем стола.

То же касается и чаши, стоящей перед ангелами. Если показать ее фронтально, не будет видна лежащая в ней голова телят, которая отсылает мысль к грядущей жертве Мессии-Агнца. Если показать чашу с позиции сверху, голова будет видна, но невозможно будет сказать, лежит ли она в чаше или на блюде. Однако чаша важна – она символически указывает и на жертву Христову (моление о чаше в Гефсиманском саду; святой Грааль), и на евхаристический сосуд. Суммирование решает эту задачу: фронтальный ракурс четко показывает форму чаши, ракурс сверху – ее содержимое; их совмещение говорит о значимости предмета.

Аналогичным образом принцип суммирования часто работал при изображении архитектурных объектов. Однако здесь можно выделить одну характерную особенность: в отличие от мелких объектов, у зданий нередко демонстрировали обратную сторону, заднюю стену дома (что не происходило при изображении книги, чаши или стола). Как увидим, на некоторых композициях подвижная зрительская позиция приводила к сильным геометрическим трансформациям.



Фрагмент иконы «Благовещение», конец XVI в.
Гос. музей истории религии

Типичный пример мультиракурса можно увидеть на следующем фрагменте иконы Благовещения. Здание в левой части показано фронтально, а его крыша и боковые стены – с позиции сверху/слева. При этом дом, на фоне которого изображена Богородица, максимально раскрывается перед зрителем – он виден одновременно фронтально, сверху (крыша), слева и справа (стены), а также изнутри – Дева Мария, как и ангел, находится во внутреннем пространстве.

Более радикальное «разворачивание» здания на плоскости можно заметить на многих композициях Сретения. Важнейшим героем этого сюжета оказывался Иерусалимский храм – его часто стремились продемонстрировать в максимальном количестве ракурсов. На иконе XVI в. храм Зоровавеля сильно развернут в горизонтальной и чуть меньше вертикальной плоскостях: базиликальное здание показано фронтально, со стороны входа (в правой части, где меж колонн видна пурпурная занавесь), с левой боковой стены и сзади (где между зданием и колоннадой выступает темный архитектурный элемент, абсида с округлой крышей); наконец, сверху, так, что четко видна крыша. Кроме того, сам сюжет иконы демонстрирует происходящее внутри – все персонажи находятся в храме, в его глубине скрыта и пурпурная занавесь, которая виднеется меж колонн. Это вполне типичное и частое решение.

При изображении городов и монастырей принцип скользящей зрительской позиции позволял решить еще одну задачу – продемонстрировать объекты, скрытые за стенами. Это хорошо видно, к примеру, в композициях «Вход Господень в Иерусалим». На иконе из Владимиро-Суздальского музея столица Иудеи обозначена



Фрагмент иконы «Сретение», середина XV в.
Гос. Русский музей



Фрагмент иконы «Вход в Иерусалим», вторая половина XV в.
Владими́ро-Сузда́льский музей

высокими стенами. Ворота, сужаясь в линейной перспективе, демонстрируют вход в город. От фронтальной стены с воротами ракурс смещается влево, открывая для обзора боковую стену. Затем он смещается вверх, раскрывая с такой позиции внутреннее городское пространство. На этой иконе оно остается пустым – Иерусалим показан лишь окаймляющей стеной и башнями.



Фрагмент иконы «Вход в Иерусалим»,
конец XV – начало XVI в. *Третьяковская галерея*

Другой пример можно увидеть на новгородской иконе рубежа XV–XVI вв. Здесь видны одновременно центральные и боковые ворота. Трансформации оказываются более резкими – стены раскрываются тремя разными гранями, как при круговом обходе крепости. Перемещение ракурса вверх открывает для зрителей вид на городские постройки. При этом сами здания, расположенные внутри стен, показаны уже фронтально. Церковь в середине города развернута анфас к зрителю, остальные постройки, как и башни на переднем и на заднем плане, демонстрируются с двух или с трех позиций – иконописец осматривает их и спереди (фронтальная часть ярко высвечена), и сбоку (справа или слева), а некоторые еще и сверху².

Перемещение зрительской позиции по вертикальной оси в разных контекстах позволяло показать нечто, находящееся внутри или позади. Кроме зданий за крепостными стенами аналогичным образом изображали группы людей – к примеру, стоящих в воде. Говорим ли мы о сценах крещения или страданиях 40 мучеников Севастийских в ледяном озере, водное пространство, как правило, показано сверху, а расположенные в нем персонажи – анфас. Это дает четкую информацию о героях визуального рассказа и о месте, в котором они находятся. На миниатюре ниже фронтальный ракурс применяется для изображения крестьящихся людей,

² О разных вариантах изображения монастырей и городов в русской иконографии см. [Мильчик 2017].



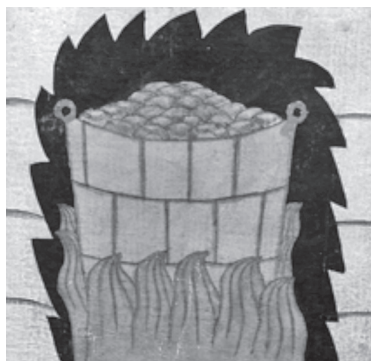
Фрагмент миниатюры из Жития преп. Февронии 1680-х гг.
ОР БАН, П. I А. № 52, л. 102

ракурс сверху – для демонстрации воды, одежды, разложенной на берегу, и персонажей, стоящих позади. При этом здания на линии горизонта развернуты в трех зрительских позициях (справа, слева и сверху).

Тот же прием стандартно использовался иконописцами для демонстрации множества персонажей – отряда, армии, сонма людей, ангелов или демонов. Первый ряд изображенных виден фронтально; смена ракурса на более высокий дает возможность осмотреть новые шеренги. В результате войско или толпа выглядит как сужающаяся в верхней части пирамида голов – шлемов, затылков, волос или – если изображены ангелы и святые – нимбов. Это характерно для батальных сцен, где сражающиеся армии представлены фигурами нескольких всадников и пирамидами шишаков, которые возвышаются над их головами. Умножаются и любые атрибуты, поднятые вверх: копыя, флаги, крюки в руках демонов и проч., что визуалью подчеркивает множественность персонажей.



Фрагмент иконы «Битва новгородцев с суздальцами»,
1460-е гг. *Новгородский музей*



Грешники кипят в смоле огненной:
«горка» серых затылков показывает множество узников ада.
Фрагмент миниатюры из старообрядческого
лицевого сборника, начало XIX в.
ИРЛИ. Северодвинское собр. № 152, л. 131



Праведники, кланяющиеся Христу,
и ангелы, стоящие за престолом, – уходящие вверх ряды нимбов.

Фрагмент миниатюры из Жития Василия Нового,
конец XVII – начало XVIII в.
ОР БАН. П. I. А. № 60, л. 109об.

Как видим, комбинируя оптимальные ракурсы, иконописец отбирал их не только для каждого отдельного объекта, но и для каждой группы объектов. Это «повествовательная геометрия», которая определяет принципы изображения каждого элемента композиции – его расположение, масштаб и ракурсы, – подчиняя их не перспективной, а информационной логике³.

Прием мультиракурса, во всех его вариациях, задействован в разных иконографических системах. Как видно уже из такого краткого обзора, он определял построение множества визуальных сцен в русской иконописи. Я не буду умножать примеры, которые в целом сводятся к четырем выделенным типам: изображение предметов, зданий, комплексов построек и групп персонажей. Очертив эти типовые случаи, перейдем к рассмотрению второго визуального принципа – теперь нас будут интересовать ситуации, когда суммирование использовалось для изображения не статичных, а подвижных фигур.

³ По тому же принципу строились изображения духов в чужой личине: в самом частом варианте их демонстрировали одновременно с двух позиций – внутреннего героя, наблюдающего иллюзорное тело, и рассказчика истории, сообщающего об истинной природе гостя; в результате зритель видел фигуру, показанную фактически в двух смысловых ракурсах. См. подробнее [Антонов 2015; Антонов 2017].

Как уже говорилось, в этом случае перемещается уже не художник, мысленно осматривающий объект, а сам объект или персонаж, показанный в динамике. Бегущих животных или людей часто изображают в позиции, не характерной для отдельно взятой фазы бега: передние ноги вытянуты вперед, а задние выброшены назад. Это демонстрирует две последовательные фазы, толчковую (с распрямлением задних конечностей) и бросковую (с выбросом передних). Учитывая, что в каждой фазе животное на мгновение замирает, сторонний наблюдатель фиксирует бег как чередование двух этих фаз. Суммируя их, художник выносит за скобки неразличимое для глаза стремительное движение «между» и показывает бег как сочетание крайних позиций – исходной (толчок) и конечной (бросок).

Такие образы естественны для восприятия и легко считаются, несмотря на резкую и совершенно неестественную в реальном мире трансформацию фигуры. Прием активно эксплуатируется в самых разных художественных традициях, от архаической наскальной живописи до современной иллюстрации. В русском средневековом искусстве он не слишком акцентирован – движение персонажей традиционно показывали с помощью симультанного принципа, умножая фигуру героя и демонстрируя ее в разные моменты времени. И все же этот принцип (Б.А. Успенский называл его «кручением» фигуры) работал во многих композициях.

Самый радикальный из известных мне примеров можно увидеть на иконе «Сошествие во ад» XVII в. из Саратовского художественного музея. Ангелы, спускаясь в преисподнюю с Христом, хватают и бьют демонов. Один из пойманных духов изображен с женской грудью (в XVII в. такие фигуры часто демонстрировали искушения плоти). При этом пойманная «демонесса» вывернута в трех позициях: руки обращены к зрителю анфас, раскрытыми ладонями, лицо, грудь и живот даны в профиль, а в середине туловища белыми прочерками изображен хребет. Фактически бес показан в стремительном вращении – фазы анфас, в профиль и со спины накладываются друг на друга, фиксируя три последовательных момента.

Другие трансформации не так очевидны, однако их можно заметить на разных иконах. Так, с помощью суммирования изображают позу бегства: руки и ноги персонажа устремлены вперед, а голова обращена назад в неестественном для человека положении. Цель такого поворота – указать на источник агрессии: фигура преследуемого героя сообщает одновременно о действии (попытка скрыться) и о его причине (враг, убийца). Эта поза фиксирует две позиции – жертва смотрит на гонителя и, развернувшись, старается убежать.



Фрагмент иконы «Сошествие во ад», XVII в.
Саратовский художественный музей



Авель в позе бегства:
руки и ноги маркируют движение вперед,
развернутая голова указывает на источник угрозы –
Каина с занесенной в ударе рукой.
Фрагмент композиции «Сотворение человека»
на двери в жертвенник, XVII в.
Переславский музей-заповедник

Резкий поворот головы возникает и в ситуации, когда персонаж разворачивается к собеседнику или от собеседника, – так показано движение, направленное к другим героям композиции или от них. В сценах Благовещения Мария нередко сидит спиной к архангелу Гавриилу, но положение ее головы указывает на поворот к внезапно явившемуся небесному посланнику. На многих иконах «Вход в Иерусалим» ноги Христа оказываются развернуты влево, торс – прямо, к городу, а голова – направо, к идущим позади апостолам. В результате тело показано в динамичной позе, замершим в трех положениях.



Фрагмент иконы «Вход в Иерусалим»,
вторая половина XVI в.
Владими́ро-Суздальский музей

На иконе ниже апостол Петр (справа) смотрит на Христа, стоящего на Фаворской горе, и падает на колени. Резкий поворот его головы, зеркальный по отношению к положению тела, демонстрирует начальную и конечную фазы движения. Одновременно лицо апостола остается развернутым вполборота к зрителю. Поворот Петра к преобразившемуся Христу и рука, направленная к нему, – жесты, отсылающие к речи апостола: «При сём Пётр сказал Иисусу: Господи! хорошо нам здесь быть; если хочешь, сделаем здесь три кущи: Тебе одну, и Моисею одну, и одну Илии» (Мф. 17:4) (в других синоптических Евангелиях добавлено: «Ибо не знал, что сказать; потому что они были в страхе»: Мк. 9:6; ср.: Лк. 9:33).



Фрагмент иконы «Преображение», третья четверть XV в.
Новгородский музей



Фрагмент иконы «Преображение», середина XVII в.
Ярославский художественный музей

Еще один вариант того же приема – изображение нескольких фигур в разных позициях, включая полностью перевернутую. На самом деле это указывает не на реальное падение на спину, а на резкое движение сверху вниз (по этому же принципу ангелов, слетающих с небес на землю, могли обращать головой вниз, так что они оказывались в вертикальном положении). В сценах Преображения в такой позе иногда изображен один из апостолов (на иконе ниже – Иаков), что подчеркивает падение всех изумленных учеников. Застыв в разных позах, фигуры апостолов вместе показывают их смятение перед величием преобразившегося Христа.

В этом аспекте очень интересна динамика, которую некоторые иконописцы сообщали фигурам ангелов. Крылья духов могут быть развернуты одновременно в двух позициях: одно крыло в статичном положении, обращено к земле (ангел стоит), второе поднято к небу,



Фрагмент иконы «Видение пономаря Тарасия»,
конец XVI – начало XVII в.
Новгородский музей



Фрагмент иконы «Битва новгородцев с суздальцами»,
1460-е гг. *Новгородский музей*

в той же позиции, что крылья за спиной летящего вниз духа. Это демонстрирует предшествующую фазу, полет. Фактически иконописец показывает, что ангел спустился с небес и предстал людям. Реже крыло идущего ангела развернуто параллельно земле, подчеркивая движение вперед.

На иконе «Видение пономаря Тарасия» рубежа XVI–XVII вв. крылья за спиной ангелов всегда идут параллельно телу. При этом у летящего на фоне городской стены ангела это подчеркивает движение вниз, к земле. На иконе «Битва новгородцев с суздальцами» 1460-х гг. оба этих движения – вниз и вперед – объединены на



Фрагмент иконы «Благовещение»,
вторая половина XVI в.

Архангельский музей изобразительных искусств

фигуре ангела, который побивает войска Мстислава Андреевича, атаковавшие Новгород зимой 1170 г. Левое (от зрителя) крыло показывает полет духа с небес на землю. Правое крыло изображено уже в вертикальной, статичной позиции – ангел предстал воинам-грешникам, прогоняя их от города.

На иконах Благовещения динамика сцены часто акцентирована в развороте обеих фигур. Асимметричное положение ног и головы Богородицы подчеркивает ее движение, поворот к архангелу. Одновременно правое от зрителя крыло Гавриила бывает обращено к небу – в позиции, которая указывает на его полет к земле, а левое направлено вниз, параллельно телу.

Реже разворот крыльев указывает на движение не сверху вниз, а вперед. Так могла быть решена, к примеру, сцена, в которой ангел ведет отрока Иоанна Предтечу в пустыню. Одно крыло оказывается в статичном положении (опущено к земле), второе подчеркивает направление движения.

Примеры такого рода можно во множестве увидеть на русских миниатюрах (см., к примеру, резкую трансформацию тел для демонстрации поворота [Антонов, Майзульс 2013, с. 62, 64, 166, 167; Антонов, Майзульс 2020, с. 64, 66, 170, 171 и сл.]). И хотя сами эти решения, как и суммирование ракурсов при изображении объектов, относятся к базовой «грамматике» византийской и русской иконографии, способы их применения и задачи, которые решили с их помощью, оказываются весьма разнообразны. Их анализ в каждом случае заслуживает отдельного внимания.



Фрагмент иконы «Иоанн Предтеча Ангел пустыни, с житием»,
середина XVI в.

Ярославский музей-заповедник

Литература

- Антонов 2015 – Антонов Д.И. Оборотничество в русской иконографии, книжности и фольклоре: стратегии репрезентации // Оборотни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации: Материалы международной конференции / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов. М.: Издательский дом «Дело», 2015. С. 14–25.
- Антонов 2017 – Антонов Д.И. Дух в чужом теле: оборотничество в древнерусской иконографии, книжности и фольклоре // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 9 (30). С. 49–64.
- Антонов, Майзульс 2013 – Антонов Д.И, Майзульс М.Р. Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. М.: Форум: Неолит, 2013. 240 с.
- Антонов, Майзульс 2020 – Антонов Д.И, Майзульс М.Р. Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. 4-е изд., испр. и доп. М.: Форум: Неолит, 2020. 264 с.
- Мильчик 2017 – Мильчик М.И. Древнерусская иконография монастырей, храмов и городов XVI–XVII веков: Статьи 1973–2017. СПб.: Коло, 2017. 380 с.
- Раушенбах 2019 – Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М.: Наука, 2019. 300 с.
- Успенский 2005 – Успенский Б.А. Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы: Статьи об искусстве. М.: Языки славянской культуры, 2005. 357 с.
- Франклин 2010 – Франклин С. Письменность, общество и культура в Древней Руси: (около 950–1300 гг.). СПб.: Дмитрий Буланин, 2010. 552 с.

References

- Antonov, D.I. (2015), "Shape-shifting in Russian iconography, booklore and folklore. Strategies of representation", in Antonov, D.I. (ed.), *Oborotni i oborotnichestvo: strategii opisaniya i interpretatsii: Materialy mezhdunarodnoi konferentsii* [Shape-shifters and shape-shifting. Descriptions and interpretations: Proceedings of an international conference], Izdatel'skii dom "Delo", Moscow, Russia, pp. 14–25.
- Antonov, D.I. (2017), "Demon in a stranger body. Shape-shifting in medieval Russian iconography, booklore and folklore", *RSUH/RGGU Bulletin. "History. Literary Theory. Cultural Studies. Oriental Studies" Series*, vol. 30, no. 9, pp. 49–64.
- Antonov, D.I. and Maizul's, M.R., (2013), *Anatomiya ada: Putevoditel' po drevnerusskoi vizual'noi demonologii* [Anatomy of Hell: A Guide to Old Russian Visual Demonology]. Forum-Neolit, Moscow, Russia.
- Antonov, D.I. and Maizul's, M.R., (2020), *Anatomiya ada: Putevoditel' po drevnerusskoi vizual'noi demonologii* [Anatomy of Hell: A Guide to Old Russian Visual Demonology], 4th edition (revised and enlarged), Forum-Neolit, Moscow, Russia.
- Franklin, S. (2012), *Pis'mennost', obshchestvo i kul'tura v Drevnei Rusi (okolo 950–1300 gg.)* [Writing, Society and Culture in Medieval Russia (about 950–1300)], Dmitrii Bulanin, Saint-Petersburg, Russia.
- Mil'chik, M.I. (2017), *Drevnerusskaya ikonografiya monastyrei, khramov i gorodov XVI–XVII vekov: Stat'i 1973–2017* [Medieval Russian Iconography of Monasteries, Churches and Cities of the 16th – 17th centuries: Articles of 1973–2017], Kolo, Saint-Petersburg, Russia.
- Raushenbakh, B.V. (2019), *Prostranstvennye postroeniya v drevnerusskoi zhivopisi* [Spatial Constructions in Medieval Russian Painting], Nauka, Moscow, Russia.
- Uspenskii, B.A. (2005), *Semiotika iskusstva: Poehtika kompozitsii. Semiotika ikony. Stat'i ob iskusstve* [Semiotics of Art: The Poetics of Composition. Semiotics of icons. Articles about art], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Дмитрий И. Антонов, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; antonov-dmitriy@list.ru

Information about the author

Dmitriy I. Antonov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; antonov-dmitriy@list.ru

«Садовники» династических древ
русских князей и царей:
о вариациях одного микросюжета
в восточнославянском искусстве XVII в.

Людмила Б. Сукина

*Институт программных систем им. А.К. Айламазяна РАН,
Переславль-Залесский, Россия, lbsukina@gmail.com*

Аннотация. В восточнославянском искусстве XVII в. получили распространение изображения древ спиритуального родословия русских князей и царей. Такие композиции присутствовали в книжной гравюре, иконописи и фреске. При общем сходстве они различаются наборами образов и микросюжетов. Эти различия обусловлены специфическим замыслом каждого из произведений. В статье рассматривается микросюжет «насаждения» родословного древа как наиболее любопытный и имеющий собственные вариации. Он включен в иконографическую композицию пяти произведений искусства второй половины XVII – начала XVIII в. В исследовании особое внимание уделено особенностям изображения «садовников» династических древ, в роли которых выступали княгиня Ольга, князь Владимир, князь Иван Калита и митрополит Петр, и ряда других персонажей, а также их атрибутам. При всем относительном разнообразии персонификаций «садовников», «языка тела» и символов, использованных художниками, иконографические и художественные решения в каждом случае работали на одну общую идею. Царские династии русского государства представлены как роды, основанные «правыми» властителями, которые не только дали своим подданным государственное устройство и порядок, но и «просветили» их христианской верой.

Ключевые слова: русская культура, Русское государство, династическое древо, иконография, микросюжет, персонификация, символ

Для цитирования: Сукина Л.Б. «Садовники» династических древ русских князей и царей: о вариациях одного микросюжета в восточнославянском искусстве XVII в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 4. С. 97–109. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-97-109

“Gardeners” of the dynastic trees
of Russian princes and tsars.
About variations of one micro-plot
in the East Slavic art of the 17th century

Liudmila B. Sukina

*The Program Systems Institute of RAS, Pereslavl-Zalessky,
Russia, lbsukina@gmail.com*

Abstract. In the East Slavic art of the 17th century images of the trees of the spiritual genealogy of Russian princes and tsars became widespread. Such compositions were present in book engraving, icon painting and fresco. Despite the general similarity, they differ in sets of images and micro-plots. The differences are due to the specific intent of each of the works. The article examines the micro-plot of the “planting” of the family tree as the most rapid and with its own variations. It’s included in the iconographic composition of five works of art from the second half of the 17th – early 18th centuries. In the paper, special attention is paid to the peculiarities of the depiction of the “gardeners” of the dynastic trees (Princess Olga, Prince Vladimir, Prince Ivan Kalita and Metropolitan Peter) and some other characters, as well as their attributes. With all the diversity of the personifications of “gardeners”, “body language” and symbols used by artists, iconographic solutions in each case worked for the one general idea. The czar dynasties of the Russian state were presented as clans founded by “right” rulers who gave their subjects state establishment and order, and also “enlightened” them with the Christian faith.

Keywords: Russian culture, Russian state, dynastic tree, iconography, micro-plot, personification, symbol

For citation: Sukina, L.B. (2021), “ ‘Gardeners’ of the dynastic trees of Russian princes and tsars. About variations of one micro-plot in East Slavic art of the 17th century”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 97–109, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-97-109

В восточнославянском (русском и украинском) искусстве XVII в. получили распространение изображения древ спиритуального родословия русских князей и царей. Такие композиции мы можем обнаружить в книжной гравюре, иконописи и фреске. Истоки их иконографических программ выявляются в искусстве как византийского мира, так и Западной Европы эпохи Средневековья. При общем композиционном сходстве, эти изображения различаются наборами образов и микросюжетов. Различия были обуслов-

лены специфическим замыслом каждого из произведений, целью и задачами, стоявшими перед их заказчиками и художниками.

Все известные нам изображения можно условно разделить на три небольшие группы. К одной из них принадлежат композиции, где первопродок (во всех случаях это князь Владимир Святой) стоит на вершине древа. Другая включает микросюжет прорастания древа из тела лежащего на земле прародителя (князя Владимира, уподобленного Иисусу в композиции Древа родословия Иисуса Христа). В третьей на этом же месте (у «корня» ствола) изображена сцена «насаждения» древа основателями Русского/Московского государства. Семантика и символика каждого из названных микросюжетов нуждается в специальном исследовании. В обобщающих работах по истории русской позднесредневековой иконописи эти вопросы затрагивались только вскользь. Но при более подробном изучении иконографии древ великокняжеского и царского родословия их роль в интерпретациях династической концепции власти в Русском государстве XVII в. становится очевидной.

В данной статье мы рассмотрим микросюжет «насаждения» родословного древа как наиболее любопытный из перечисленных выше. Кроме того, он имеет еще и собственные вариации. Микросюжет «насаждения» древа включен в иконографическую композицию пяти произведений второй половины XVII – начала XVIII в.¹ Это миниатюра «Древо святых князей Древней Руси» Синодика Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле 1656 г. (Ярославский музей-заповедник)², икона Симона Ушакова «Насаждение древа Московского государства» 1663 г. (ГТГ)³, близкая к ней по композиции бытовавшая в среде ярославских изографов прорись «Похвала иконе Богоматерь Владимирская» 1680-х гг. (Собрание М.С. Бывшева)⁴, фреска работы артели Василия Осипова Колпашникова на своде паперти Спасо-Преображенского собора Новоспасского монастыря в Москве «Родословное древо Рюриковичей» конца 1680-х гг.⁵, а также гравированная рамка титульного листа

¹ Качественные репродукции изображений см.: Родословные древа русских царей XVII–XVIII вв. / Сост. А.В. Сиренов. М.: Юбилейная книга, 2018.

² Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. № 15585. Л. 104об.

³ Государственная Третьяковская галерея. Инв. 28598.

⁴ Иконопись Оружейной палаты из частных собраний / Сост. Н.И. Комашко. М.: ЦМиАР, 2017. С. 156–157.

⁵ Фреска была прописана в XIX в. поверх первоначальной росписи с сохранением композиции и ее элементов.

книги «Алфавит собранный, рифмами сложенный» Черниговского архиепископа Иоанна Максимовича 1705 г.⁶

Образ благочестивого садовника и его персоналии

Ключевыми образами в рассматриваемом микросюжете являются «садовники», выращивающие или оберегающие древа спиритуальной генеалогии княжеской и царской власти Русского государства. Подобные изображения, основывавшиеся на известных символических метафорах новозаветных текстов, были распространены в средневековом христианском искусстве.

В Священном Писании метафорический образ садовника, выращивающего виноградные лозы, встречается трижды. В Евангелии от Иоанна Христос называет себя «истинной виноградной лозой», а своего Отца «виноградарем» (Ин. 15:1). Более сложный сюжет о винограднике и о слугах, которые не пожелали потом отдать виноград его законному владельцу, хозяину, насадившему сад, изложен в Евангелии от Матфея (Мф. 21:33–43). Бесчестные садовники, согласно евангельской притче, должны быть наказаны, а виноградник (символ Царства Божьего) передан другому народу, «приносящему плоды его». Наконец, апостол Павел в Первом послании к Коринфянам восклицает: «Кто, насадивъ виноградъ, не ѣсть плодовъ его?» (1 Кор. 9:7). Во всех случаях Божье благословение нисходит на того, кто посадил лозу, и его потомков, так как их прообразами являются Отец и Сын Небесные. Таким образом, «виноградари» сами же первыми и пользуются плодами собственных трудов.

«Садовниками», насаждающими династические виноградные древа в русском позднесредневековом искусстве, выступают благоверные князья и церковные иерархи – основатели системы государственной и церковной власти. В своем благочестии они уподоблены небесному «виноградарю». А «взращенные» ими плоды являются их приношением Господу. За эти труды «садовники» и их кровные и духовные наследники пожалованы славой и властью.

Сцены «насаждения» династических древ отличаются персоналиями «виноградарей». В трех случаях это князь Владимир и княгиня Ольга (миниатюра Синодика Спасо-Преображенского

⁶ *Иоанн Максимович, архиеп.* Алфавит собранный, рифмами сложенный. Чернигов, 1705.

монастыря в Ярославле, гравюра «Алфавита собранного, рифмами сложенного» Иоанна Максимовича и фреска собора Новоспасского монастыря в Москве). В двух (икона Симона Ушакова «Насаждение древа Московского государства» из церкви Троицы в Никитниках и близкая к ней по иконографии прорись «Похвала иконе Богоматерь Владимирская») древо насаждают основатели московской светской и духовной власти – Иван Калита и митрополит Петр. И в том и в другом варианте могут присутствовать дополнительные персонажи, участвующие в церемонии «посадки»: князя Борис и Глеб, царь Алексей Михайлович, царицы и царевичи.

Фигуры «садовников» родословия царской власти всегда показаны в динамичных ракурсах. Вероятно, здесь мы наблюдаем приемы театрализации, свойственной как западному, так и восточно-европейскому сеиченто и выражаемой в первую очередь «языком тела» [Даниэль 1984, с. 55].

Княгиня Ольга и князь Владимир

Остановимся сначала на персоналиях изображенных. Выбор в русской позднесредневековой культуре княгини Ольги и князя Владимира в качестве «садовников» династического древа их близких и отдаленных потомков из рода Рюриковичей, владевших русскими княжествами, а затем и Московским государством, вполне очевиден. Более сложную идеологическую конструкцию мы видим на гравюре «Алфавита» Иоанна Максимовича, где Ольга и Владимир выступают в роли взрастителей царской династии Романовых. Но и это не содержало для людей той эпохи смыслового противоречия. Например, в списке 1670 г. Степенной книги, отредактированном в соответствии с новыми историческими реалиями, княгиня Ольга по-прежнему представлена как «предтеча русского (царского. – Л. С.) рода», а князь Владимир как «блаженный и равноапостольный царь», положивший начало «царствующим» в «рустей» земле⁷. Любопытно, что в подписях к изображениям в миниатюре Синодика Ярославского Спасского монастыря и к фреске Московской Новоспасской обители они обозначены как «княгиня» и «князь», а в гравюре книги Иоанна Максимовича – как «царица» и «царь», что, вероятно, отражало различия в идейном замысле иконографических композиций этих произведений: в первых двух случаях Ольга и Владимир выступают «виноградарями» княжеских древ, в третьем – царского.

⁷ РГБ ОР. Ф. 178 (Музейное собр.). № 4288. Л. 12, 63.



Княгиня Ольга и князь Владимир с древом русских князей
Фрагмент миниатюры Синодика
ярославского Спасского монастыря. 1656 г.

При общем композиционном сходстве, каждый из трех вариантов микросюжета с Ольгой и Владимиром отличается от двух других позами и жестами изображенных. На миниатюре «Древо святых князей Древней Руси» из ярославского Синодика Владимир и Ольга представлены в трехчетвертном повороте к стволу дерева, с жестами хвалы. Их позы и жестикуляция могут быть объяснены тем обстоятельством, что «плодами» данного дерева являются исключительно святые «сродники» царской династии древнерусского периода ее истории: Борис и Глеб, Довмонт и Всеволод Псковские, Михаил и Федор Черниговские. На вершине дерева – Спас Эммануил, благословляющий его ветви обеими руками. Изображение Христа в отроческом возрасте, чаще всего использовавшееся в иконографии «Рождества», «Отечества» и других произведений, связанных с пророчеством о Боговоплощении⁸, в данном случае могло подчеркивать то обстоятельство, что между изображенными на древе благоверными князьями и святыми «виноградарями» существовала как кровная, так и спиритуальная связь.

⁸См.: Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник: Исторический и иконографический очерк. Т. 1: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб.: Комитет попечительства о русской иконописи, 1905. С. 6.

На грандиозной фреске «Родословное древо Рюриковичей», находящейся на своде паперти Спасо-Преображенского собора Новоспасского монастыря, князь Владимир и княгиня Ольга изображены слегка склонившимися к подножию древа и поливающими его корень из золотых, украшенных богатым орнаментом кувшинов. За их спинами мы видим святых князей Бориса и Глеба, жестами восхваляющих «благочестивых» (христианских) основателей династии, правившей на Руси более шести столетий. Динамика движений персонажей этой сцены подхвачена и продолжена изображениями князей, которые составляют «ствол» династического древа.

Особенностью этого изображения является включение в группу «садовников» святых князей Бориса и Глеба. Как известно, эти сыновья Владимира Святого не оставили после себя потомков, поэтому художникам артели Василия Колпашникова было важно найти для них в композиции подобающее место. По предположению А.В. Назаренко, причиной гибели молодых князей стала неудавшаяся попытка их отца реформировать порядок престолонаследия в древнерусском государстве [Назаренко 2020, с. 95–105]. Но в XVII в. образы Бориса и Глеба воспринимались исключительно в агиографическом контексте, в котором сыновья Владимира мыслились как страстотерпцы, ставшие жертвой старшего брата Святополка, совершившего каинов грех, и как святые покровители и заступники правителей из Рюрикова дома. Уже в иконописи XIV в. образы князей-страстотерпцев иногда сопрягались с образом их отца Владимира Святого, что усиливало идею «благочестивости» происхождения великокняжеской власти на Руси. Со второй половины XV столетия, в период формирования самодержавной власти в Московской Руси, такой вариант иконографии получил широкое распространение [Абраменко 2013]. Т.Е. Самойлова обратила внимание на то обстоятельство, что после венчания на царство Ивана Грозного в клеймах совместных житийных икон Владимира, Бориса и Глеба произошло смещение акцента со страдальческого подвига молодых князей на историю крещения их отца и обретение им царского венца [Самойлова 2007, с. 24]. В этом иконографическом контексте усиливается «охранительная» функция Бориса и Глеба – они становятся святыми покровителями государственной власти, благочестивыми свидетелями и участниками ее созидания. На фреске в Новоспасском монастыре эти князья позами (полупоклона) и жестами выражают благоговение перед деянием княгини Ольги и князя Владимира, посадивших и взрастивших роскошное виноградное древо династии Рюриковичей, широко раскинувшее свои плодородные ветви по всей Русской земле.

Более скупо в изобразительном отношении этот вариант микросюжета представлен на гравюре «Алфавита» Иоанна Максимовича, иконографическая композиция которой восходит к титульным листам многочисленных изданий Киево-Печерского патерика XVII в. Ольга и Владимир изображены почти фронтально, представляя зрителю атрибуты своей власти или благочестия (Ольга изображена с крестом, Владимир – со скипетром и державой). В таких же позах в Патерике изображались Антоний и Феодосий Печерские – основатели и взрастившие древнейшую обитель русского православия и положившие начало славному древу ее подвижников. Гравюра является восхвалением рода Романовых и представляющих его в момент издания «Алфавита» царя Петра Алексеевича и царевича Алексея Петровича. В данной иконографической концепции Ольга и Владимир представлены не как кровные предки Романовых (которыми они и не являлись), а как основатели христианской веры и зачинатели государственности в России. Интересно, что при этом Борис и Глеб изображены в медальонах на нижних частях двух стволов самого родословного древа Романовых. Но отростки, «процветшие» этими медальонами, не имеют продолжения в отличие от основных ветвей виноградной лозы, выходящей из фундамента трехглавого храма (его рисунок является репликой изображения Успенского собора Киево-Печерского монастыря).

Княгиня Ольга и князь Владимир во всех рассмотренных случаях представлены «садовниками» древа власти всего русского государства, понимаемого в широком географическом, хронологическом и политическом смысле. При этом их изображения включаются в разные концептуальные контексты – от сакрального в миниатюре ярославского Спасского монастыря («цветом» государственной «лозы» здесь выступает княжеская святость) до почти светского, имперского в гравюре «Алфавита» Иоанна Максимовича. Однако в политическом и культурном пространстве России XVII в. существовал и другой, более узкий хронотоп – Московское царство. Основателями его мыслились другие исторические фигуры.

Иван Калита, митрополит Петр и семья царя Алексея Михайловича

Московские Рюриковичи исторически связывали происхождение своей власти с Иваном Калитой, которому первым в этой династии удалось получить и закрепить за собой ярлык на великое княжение Владимирское. При нем Москва приобрела и статус религиозного центра русских земель, став основной резиденцией

митрополита Киевского и всея Руси Петра, которого позже начали почитать как «московского первосвятителя». Для русских царей XVI–XVII вв., как Рюриковичей, так и Романовых, союз князя и митрополита был наглядным примером существования с начала московского великокняжеского престола симфонии государства и церкви.

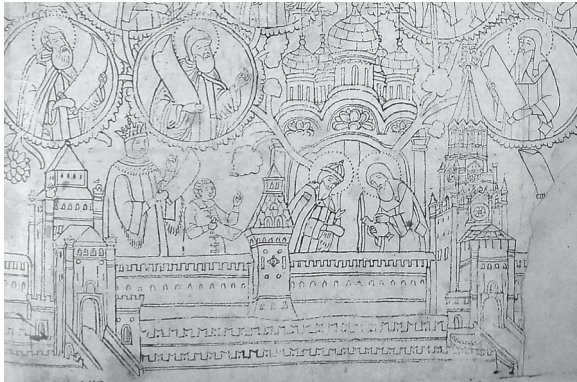
Эта идея стала основой иконографической композиции Симона Ушакова. На иконе «Насаждение древа Московского государства» он представил не весь род Рюриковичей, а только его московскую «лозу». Она прорастает сквозь здание находящегося за кремлевской стеной Успенского собора. Садовниками этого виноградного древа выступают князь Иван Калита и митрополит Петр. Иван придерживает только что посаженную лозу, а Петр поливает ее из золотого кувшина. Оба изображены склонившимися к дереву.

На первый взгляд, особенно в сопоставлении с вариантом, в котором фигурируют Ольга и Владимир, кажется странным изображение митрополита, почитавшегося святым, вместе с князем, святости не удостоенным. Но Р.А. Седова убедительно показала, что рассказ о совместном создании митрополитом и князем главного храма Московского государства содержался уже в первоначальной редакции жития святителя Петра. Она была создана его современником и сохранилась в раннем списке конца XV – начала XVI в. [Седова 1993, с. 21]. Таким образом, в этом эпизоде Симон Ушаков всего лишь визуально процитировал соответствующий фрагмент жития митрополита: «И се паки ино знамение: създана бысть церкви та въскоре молитвою святыа Богородица и Божиа угодника святого святителя Петра митрополита, а створением великаго князя Иоанна» [Седова 1993, с. 26].

Эта иконография практически буквально (но в зеркальном отображении) воспроизведена в графической прориси из собрания М.С. Бывшева. На ней, в отличие от иконы Симона Ушакова, персонажи не имеют подписей, но у нас нет оснований сомневаться, что это Иван Калита и митрополит Петр.

На иконе Ушакова в насаждении древа участвует семья царя Алексея Михайловича. Слева от «виноградарей» изображен сам государь. Справа – царица Мария Ильинична (Милославская) и малолетние царевичи Алексей Алексеевич и Федор Алексеевич. В руках у царя с царицей – свитки с текстами из Тропаря Кресту и Акафиста Богородице, содержащие похвалы Христу и Богоматери. На свитке их старшего сына Алексея читается фраза из Киево-Печерского патерика: «Сие гроздие и цветъ Тебе, лозе винограда небеснаго, приносимо»⁹, свидетельствующая о том, что пышное

⁹ Патерик. Киев: Тип. Лавры, 1661. Л. 5.



Князь Иван Калита и митрополит Петр
«насаждают» древо Московского государства.
Фрагмент прориси иконы «Похвала иконе
Богоматерь Владимирская. 1680-е гг.

древо мыслится как приношение Царю Небесному от правящей династии. Все члены царской семьи жестами презентуют этот результат духовного труда основателей Московского государства. Они изображены в позах, в которых на иконах обычно представлялись донаторы.

На прориси приношение осуществляют только два персонажа – женщина в царском венце и маленький мальчик. В отличие от иконы здесь нет подписей, и кто конкретно изображен, мы можем только предполагать. Одежды женщины и ее корона отличаются деталями от тех, в которых была представлена царица Мария Ильинична. Если датировка прориси 1680-ми гг. верна, то, возможно, на ней изображена вторая супруга Алексея Михайловича, его вдова царица Наталья Кирилловна, с сыном Петром Алексеевичем, которого клан Нарышкиных, родственников этой государыни, считал главным наследником престола после смерти царя Федора Алексеевича.

Атрибуты благочестивых «виноградарей»

Важными элементами микросюжета с «садовниками» являются орудия их труда. Одно из наиболее выразительных и достоверных изображений работы по посадке дерева мы можем видеть на титульном листе Акафистника, изданного в Киево-Печерской

типографии¹⁰, в гравированную рамку которого вплетен сюжет об основании этого знаменитого монастыря. Афанасий Печерский орудует небольшой лопатой, окапывая корни монастырской «лозы», а Феодосий обильно поливает ее из кувшина, вода из которого льется широкой струей.

В описанных нами микросюжетах «насаждения» дерева великокняжеского и царского родословия из «садовых» инструментов мы встречаем только драгоценный кувшин. «Виноградари» из великокняжеского рода Рюриковичей и высший церковный иерарх не вскапывают землю, а поддерживают и поливают уже укорененную лозу с мощным стволом.

Золотые кувшины появляются в трех разных изображениях (на иконе Симона Ушакова, уже упоминавшейся графической прориси аналогичной иконографии и фреске в Новоспасском монастыре) и имеют разные формы. На иконе и прориси кувшин находится в руках у митрополита Петра. На фреске поливом одновременно заняты княгиня Ольга и князь Владимир.

В христианском искусстве со времени раннего Средневековья кувшин является одним из атрибутов Богородицы и Младенца. Если его содержимое – вино, то он имеет то же значение, что и виноград, символизируя кровь Христову¹¹. Если же кувшин наполнен водой, то это символ чистоты и невинности, что может быть связано с омовением рук Пилатом (Мф. 27:24). Откуда заимствованы изображения кувшинов художниками, составлявшими композиции династических древ, точно неизвестно. Мы можем предположить, что наиболее доступным источником для них были гравюры Библии Пискатора, на которых мы видим подобные сосуды разнообразных форм и размеров. В одной из гравюр – «Похвала праведникам, напоивших жаждущих» (Мф. 25:35) – обнаруживается еще одно символическое значение кувшина – сосуд истинной веры¹². Следует отметить, что все названные значения этого символа хорошо вписываются в идейный смысл сюжетов с нашими «садовниками». Еще одним, довольно очевидным источником заимствования мог быть упоминавшийся выше Акафистник 1661 г.

При всем разнообразии персонификаций «садовников», их жестов и поз, а также символов, использованных художниками

¹⁰ Акафистник. Киев: Тип. Лавры, 1661.

¹¹ См.: Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: Крон-Пресс, 1996. С. 197.

¹² См., например: *Theatrum biblicum*. Библия Пискатора 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи. М.: ГТГ, 2020. С. 388. Л. 335.

в разных вариациях микросюжета «насаждения» династических древ, их иконографические и художественные решения в каждом случае работают на общую идею. Царские династии Русского государства представлены как роды, основанные «правыми» властителями, которые «просветили» людей христианской верой и дали своим подданным государственное устройство и порядок.

Благодарности

Статья выполнена благодаря стипендиальной поддержке Германского исторического института в Москве в рамках проекта «Воображаемое древо: спиритуальное родословие династии Романовых в визуальной культуре Русского государства XVII – начала XVIII века» (2020).

Acknowledgements

The work was carried out thanks to the scholarship support of the German Historical Institute in Moscow within the framework of the project “An Imaginary Tree: Spiritual Genealogy of the Romanov Dynasty in the Visual Culture of the Russian State of the 17th – early 18th Centuries” (2020).

Литература

- Абраменко 2013 – *Абраменко Н.М.* Образы святых князей Владимира, Бориса и Глеба в русском искусстве второй половины XV–XVII века: Дис. ... канд. искусствоведения. М.: Московский государственный университет, 2013. 381 с.
- Даниэль 1984 – *Даниэль С.М.* Западноевропейская живопись XVII века: проблемы изобразительной риторики // Советское искусствознание’83. М.: Советский художник, 1984. Вып. 1 (18). С. 53–74.
- Назаренко 2020 – *Назаренко А.В.* Князь Владимир Великий: Креститель, строитель, небесный охранитель Руси. М.: Квадрига, 2020. 166 с.
- Самойлова 2007 – *Самойлова Т.Е.* Царская твердыня: «Вера, государь... и красота церковная» // Вера и власть: Эпоха Ивана Грозного: Каталог выставки / Сост. Т.Е. Самойлова. М.: Азбука, 2007. С. 11–30.
- Седова 1993 – *Седова Р.А.* Святитель Петр Митрополит Московский в литературе и искусстве Древней Руси. М.: Русский мир, 1993. 202 с.

References

- Abramenko, N.V. (2013), *Images of the holy princes Vladimir, Boris and Gleb in Russian art of the second half of the 15th – 17th centuries*, Ph.D. Thesis, Art History, Moscow State University, Moscow, Russia.
- Daniel, S.M. (1984), “17th century Western European painting. Issues of the fine arts rhetorics”, *Sovetskoe iskusstvoznanie*’83, vol. 18, no. 1, pp. 53–74.
- Nazarenko, A.V. (2020), *Knjaz’ Vladimir Velikij. Krestitel’, stroitel’, nebesnyj ohranitel’ Rusi* [Prince Vladimir the Great: The baptist, builder and heavenly guard of Rus], Kvadriga, Moscow, Russia.
- Samoilova, T.E. (2007), “The tsar stronghold. ‘Faith, sovereign... and the church beauty of the church’ ”, in Samoilova, T.E. (ed.), *Vera i vlast’. Jepoha Ivana Groznogo, Katalog vystavki* [Faith and Power. The era of Ivan the Terrible, Exhibition catalog], Azbuka, Moscow, Russia, pp. 11–30.
- Sedova, R.A. (1993), *Svjatitel’ Petr Mitropolit Moskovskij v literature i iskusstve Drevnej Rusi* [Saint Peter Metropolitan of Moscow in the literature and Art of Medieval Rus], Russkii mir, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Людмила Б. Сукина, доктор исторических наук, доцент, Институт программных систем им. А.К. Айламазяна РАН, с. Вельково, Ярославская область, Россия; 152021, Россия, Ярославская обл., Переславль-Залесский, Вельково, ул. Петра Первого, д. 4а; lbsukina@gmail.com

Information about the author

Liudmila B. Sukina, Dr. of Sci. (History), associate professor, The Program Systems Institute of RAS, Pereslavl-Zalessky, Veskovo, Yaroslavl region, Russia; bld. 4a, Petra Pervogo St., Veskovo, Pereslavl-Zalessky, Yaroslavl region, Russia, 152021; lbsukina@gmail.com

«Новое искусство» и культура XX в.

УДК 7.049

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-110-125

Природа образа
в технологическом искусстве середины XX в.:
светокинетические эксперименты
Фрэнка Малины

Ирина Н. Захарченко

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

Ольга М. Щедрина

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

Аннотация. В предлагаемой статье впервые в русскоязычном академическом пространстве рассматривается и анализируется творческое наследие ученого, инженера-ракетостроителя и художника Фрэнка Джозефа Малины (1912–1981). Его деятельность отразила важнейшие этические и эстетические устремления середины XX в., явилась важным вкладом в развитие современной визуальной культуры. Пионер светокинетического искусства, Ф. Малина создал несколько уникальных электромеханических систем производства образа, медийная инфраструктура и технологическая природа которого позднее станет нормой визуальности цифровой эпохи. Открытие электрического света как нового художественного медиума позволило ему сделать акцент на способах производства, контроля и алгоритмах обработки света, производящего изображения. Светокинетические эксперименты Ф. Малины основаны на понимании новой природы образа, рожденного эпохой грандиозных научных открытий. За несколько десятилетий до провозглашенного академической наукой визуального поворота они представили образ как систему отношений, которая формируется в актах восприятия и в основе которой лежит не видимая, но чувствуемая, представляемая, воображаемая реальность. Создавая свои произведения, Ф. Малина мечтал о моделировании качественно новых перцептивных условий для существования нацеленного на дальнейший прогресс и путешествующего к звездам человечества.

Ключевые слова: Фрэнк Джозеф Малина, светокинетическое искусство, технологическое искусство, образ, визуальный поворот, визуальная культура

© Захарченко И.Н., Щедрина О.М., 2021

Для цитирования: Захарченко И.Н., Щедрина О.М. Природа образа в технологическом искусстве середины XX в.: светокинетические эксперименты Фрэнка Малины // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 4. С. 110–125. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-110-125

The nature
of the image within technological art
in the mid – 20th century.
Lumino Kinetic experiments by Frank Malina

Irina N. Zakharchenko

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

Olga M. Shchedrina

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

Abstract. For the first time in the Russian-speaking academic environment the authors of the paper analyze the creative legacy of the scientist, aeronautical engineer and artist Frank Joseph Malina (1912–1981). His working practices reflected the most important ethic and aesthetic aspirations of the mid-twentieth century, what became an important contribution to the development of modern visual culture. The pioneer of Lumino Kinetic art F. Malina created several unique electromechanical systems for the production of an image, the media infrastructure and technological nature of which would later become the visual standard of the digital age. The discovery of electric light as a new artistic medium allowed him to focus on the production methods, control and processing algorithms for light that produces images. The Lumino Kinetic experiments of F. Malina are based on understanding the new nature of the image, born during the era of scientific discoveries. Several decades before the iconic turn was proclaimed by academic science, they presented the image as a system of relations that is formed in acts of perception and that is not based on visible, but felt, ideated, imagined reality. While creating his works F. Malina dreamed of modeling qualitatively new perceptual conditions for the existence of mankind aimed at further progress and traveling to the stars.

Keywords: Frank Joseph Malina, Lumino Kinetic art, Technological art, Image, Visual turn, Visual Culture

For citation: Zakharchenko, I.N. and Shchedrina, O.M. (2021), "The Nature of the Image within technological art in the mid – 20th century. Lumino Kinetic experiments by Frank Malina", RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series, no. 4, pp. 110–125, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-110-125

Проблема образа занимает центральное место в дискурсивном пространстве современных визуальных и медиаисследований. Развитие технологий кардинально изменило природу образа, его репрезентативные функции и восприятие. Особую роль в изучении визуальности цифровой эпохи играет обращение к различным направлениям технологического искусства, которое на разных страницах своей истории выражало во многом неочевидные повороты в мировосприятии, а также формировало новый статус образа и его медийную инфраструктуру.

Как показал наиболее авторитетный исследователь технологического искусства Ф. Поппер, на протяжении XX в. происходил глубинный синтез технологий с искусством [Popper 2007, pp. 2–5]. В основе этого синтеза лежал интерес к науке, диапазон поисков которой находился между открытием атомной энергии и освоением космоса. Интуитивные по своей природе, с одной стороны, и рационально ориентированные, с другой, практики технологического искусства репрезентировали состояние научной мысли, генерировали опыт чувственного восприятия мира, утратившего прежние измерения. В своих творческих экспериментах художники моделировали алгоритмы образного представления недостижимого, работали над техниками его визуализации.

De facto, именно в пространстве технологического искусства XX в. шел поиск нового статуса образа, условий его возникновения, механизмов его восприятия. Это художественное осмысление процессов визуального поворота, в академическом дискурсе проблематизированного лишь в конце прошлого столетия, объясняет внимание к нему в контексте исследований современной визуальности.

Один из интереснейших представителей светокинетического искусства XX в. – американский ученый и художник чешского происхождения Фрэнк Джозеф Малина (1912–1981). «В современной истории трудно найти человека, в котором наука и искусство соединялись бы настолько удачно», – писал о нем Ф. Поппер [Popper 1966, p. 146]. Он ставил Ф. Малину в один ряд со А. Скрябиным, Л. Мохой-Надем, Т. Уилфредом и Н. Шеффером. К числу его заслуг исследователь относил изобретение электромеханиче-

ских систем производства световых картин, которые стали значимым этапом в технологизации, а затем и виртуализации искусства [Porper 1963, pp. 15–21; Porper 2007, p. 12].

Светокинетические эксперименты Ф. Малины совпали по времени с начальным этапом развития компьютерных технологий, которые уже к концу XX в. сформировали новую образную систему, определяющую современную визуальность. Цифровой образ по своей природе процессуален, он предполагает новые формы коммуникации и чувственного восприятия. Несмотря на то что Ф. Малина выступал против использования компьютера в творческих практиках, он создавал искусство, моделирующее алгоритмы цифровой художественной коммуникации, которые в полном объеме обозначились уже после его смерти. В своих текстах он выражал идеи, свидетельствующие о новом понимании образа и его значения в современном культурном пространстве.

Целостное изучение научной и творческой деятельности Ф. Малины позволяет по-новому осмыслить логику развития современных медиа и процессов, подготовивших современного человека к взаимодействию с цифровыми образами. Его вклад в развитие визуальной культуры уникален и в то же время репрезентативен для исканий всего «электрического века».

На данный момент в русскоязычном академическом пространстве исследований, посвященных Ф. Малине, нет. В статье показан творческий путь американского инженера и художника, представлены его светокинетические эксперименты, проанализировано его понимание образа в контексте тех трансформаций, которые позднее будут усилены цифровыми технологиями.

Инженер-ракетостроитель в погоне за мечтой: жизненный путь Ф. Малины

Ф. Малина удивительным образом соединял в себе ученого, инженера, мыслителя-гуманиста, художника. Доктор авиационной техники, он был одним из ведущих экспертов по ракетостроению США своего времени, сооснователем и директором (1944–1946) управляемой Калифорнийским институтом технологий Лаборатории реактивного движения (ныне научно-исследовательского центра НАСА). Переехав в Париж, он руководил отделом научных исследований ЮНЕСКО. В последующие годы Ф. Малина участвовал в создании Международной академии аэронавтики, был основателем и главным редактором (1967–1968) журнала *Leonardo* (ныне издается в MIT Press). Обратившись к искусству, он одним из пер-

вых начал эксперименты с электрическим светом, предчувствуя его возможности как художественного медиума.

Ф. Малина родился в 1912 г. в семье чешских эмигрантов в городе Бренем (Техас, США). По воспоминаниям, в 12 лет, после прочтения научно-фантастического романа Ж. Верна «Из пушки на Луну», у него возникает интерес к исследованию космического пространства: «Я стал следить, – писал он впоследствии, – за сообщениями о разработке ракет, появлявшимися время от времени в популярных журналах» [Malina 1986, p. 8]. После обучения в Техасском аграрно-техническом колледже Ф. Малина поступает в Калифорнийский технологический институт и начинает подрабатывать в Гуггенхаймовской аэронавтической лаборатории (GALCIT). Будучи аспирантом директора лаборатории Т. фон Кармана, Ф. Малина с группой энтузиастов сосредоточивается на разработке ракеты с реактивным двигателем на жидком топливе. В 1944 г. группа ракетных исследований GALCIT получает название Лаборатории реактивного движения (JPL). Ее главным достижением становится разработка, а позже и запуск первой двухступенчатой ракеты, выведенной в открытый космос [Malina 2012, p. 571].

Во время учебы в Калифорнийском технологическом институте формируются коммунистические убеждения Ф. Малины. Обозначившийся интерес военных к деятельности лаборатории поначалу он оправдывает необходимостью противостоять нацизму, но все чаще ловит себя на мыслях о ненависти к войне и страхе перед ядерным оружием. Он тяготеет размышлениями о том, что вещи, которые ученые «разрабатывают для исследования космоса, используются в военных целях» [Johnson 2014, p. 56]. Утопические мечтания о науке, призванной служить человечеству в его развитии, оборачиваются разочарованием: наука все более превращается в инструмент его, человечества, истребления. Давящая на нервы слежка и произведенный ФБР в его доме обыск оказались последней каплей. В 1946 г. Ф. Малина оставляет работу в основанной им же лаборатории и пускается на поиски новых пространств для строительства прекрасного и справедливого мира, в который продолжает верить.

Ф. Малина принимает предложение работать в ЮНЕСКО и переезжает в Париж в 1947 г. Одержимый гуманистическими идеалами, он мечтает о разрушении границ между странами для облегчения перемещений ученых и их оборудования [Porrer 2000]. Но и здесь жесткая социально-политическая реальность меняет его планы. Его деятельность в ЮНЕСКО прерывается начавшимся в 1950-е гг. разгулом маккартизма в США. Преследования за коммунистические взгляды лишают Ф. Малину американского паспорта и приводят к увольнению из ЮНЕСКО. В погоне за мечтой

он открывает для себя новое «безопасное» пространство и с 1953 г. полностью посвящает себя искусству.

Еще живя в Америке, Ф. Малина занимается живописью. Будучи инженером, уже в то время он воспринимает творчество в неразрывной связи с наукой. В его ранних картинах наблюдения за природой соседствуют с опытами представления научных идей, требовавших обращения к абстрактному художественному языку. «Предметным» миром абстрактного искусства стали для него геометрические формы, непривычные виды объектов, подобные видимым с самолета, «изображение» концепций объективного мира и т. д. Позже Ф. Малина напишет о том, что уже тогда рассматривал изображения как способ интерпретации идей и концепций объективного мира и пришел к пониманию того, что картинам необязательно иметь верх и низ: «Они могут быть свободными от гравитации, как и виды, наблюдаемые в микроскопы, телескопы, с самолетов и т. д. ...Если мое описание “абстрактных” картин корректно, значит, я рассматриваю работу художников как важную попытку передать новое видение вселенной, открытое в результате научных исследований, обществу в целом. Это кажется мне в высшей степени желательным, особенно в обществах, где новые знания быстро применяются в технологиях» [Рорер 2000]. В этот период он экспериментирует с контрастами, прозрачностью краски, математической обоснованностью проводимых линий и т. д. Ф. Поппер пишет об «ошеломляющем разнообразии» его поисков, которые «в последующие периоды будут кристаллизироваться вокруг некоторых основных тем» [Рорер 2000]. Объединение науки и искусства станет основой его художественных проектов.

Приняв решение посвятить себя искусству, Ф. Малина отходит от традиционных тем и сюжетов. Мечтая о космосе, его скоростях и ритмах, он сосредоточивается на проблемах художественной репрезентации движения и света. Экспериментируя с технологиями, он решается на использование смешанных медиумов, не репрезентирующих идеи, но самостоятельно производящих образ.

Первые опыты Ф. Малины созвучны появляющемуся в это время оп-арту, представители которого искали возможности наделить эстетическим смыслом не художественное произведение в его традиционном понимании, а оптические иллюзии – виртуальные феномены, возникающие в результате активизации зрительского восприятия. В 1954 г. он увлекается оптическими эффектами: ему кажется, что его художественные эксперименты могли бы обращаться к исследованиям в области зрения, сочетаться с развитием психологии и когнитивистики. Сначала Ф. Малина использует веревки, провода и тросы, из которых создает конструкции на плоском нейтральном

фоне. Затем он обращается к экспериментам со струнной сеткой и проволокой; при движении зрителя эти изображения могли менять свою конфигурацию.

Стремительную, длившуюся всего несколько месяцев эволюцию завершает обращение к свету. Использование источника света, сначала зафиксированного, лишь выделявшего закрепленную в его конструкции проволочную композицию, а затем с определенной периодичностью включавшегося и выключавшегося, обозначает обретение медиума, наиболее полно выразившего интеллектуальные и эстетические поиски Ф. Малины. Впоследствии он описывал, как работал над эффектом муара, который хотел создать из кусков проволочной сетки, накладываемой поверх живописного полотна, когда свет от располагавшейся за картиной 50-ваттной лампочки случайно прорвался сквозь конструкцию, вызвав, как он выразился, «экстаз» [Malina 1975, p. 109]. Это было началом искусства, которое художник назвал «световой живописью». Свет его в художественной концепции стал возможностью образной репрезентации космоса – макромира, не постигаемого визуально, но открытого чувственному восприятию. Космос как особая для Ф. Малины мечта продолжил «жизнь» в творческих практиках Ф. Малины.

Светокинетическое искусство: рождение нового образа

Преодолевая многочисленные неудачи, связанные с нагревом, плавлением и воспламенением материалов от горячих ламп накаливания, Ф. Малина создает несколько систем светового изображения, основанных на приемах контроля света.

Первые электросветовые картины были им сделаны в 1955 г. и в том же году уже экспонировались в парижском Салоне Новых искусств (Salon des Réalités Nouvelles) [Malina 2012, p. 574]. Работа со светом стремительно развивалась по направлению от простого «витража» к многослойным управляемым динамическим системам создания образа.

Поначалу светящиеся картины не имели подвижных частей. Они содержали либо лампы накаливания мощностью до 15 ватт в прозрачной или матовой колбе, либо флуоресцентные трубки. Перед источником света в них размещался фильтр – прозрачные раскрашенные или трафаретные пластины, частично блокирующие излучение. Разные материалы по-разному контролировали поведение световой волны. Ф. Малина писал, что при кажущейся простоте конструкции этого «электрического витража» ее создание

составило для опытного инженера «довольно сложную задачу». Стремление сделать образ «живым» достигалось за счет переключения отдельных ламп, каждая из которых контролировалась схемой с тепловым выключателем. Непредсказуемое срабатывание выключателя вносило в композицию известную случайность и неповторимость наблюдаемого в каждый момент образа. Так, например, всего 11 ламп с тепловыми выключателями позволяло непредсказуемым образом комбинировать 2048 (2^{11}) световых композиций [Malina 1975, p. 112].

Вариативность и случайность привлекали Ф. Малину не меньше, чем предсказуемая технологическая «начинка» его работ. В 1956 г., сосредоточившись на исследованиях способов контроля над световым излучением, он разработал электромеханическую систему, названную Lumidyne. В ней перед источником света размещался выкрашенный краской прозрачный диск, который закреплялся на вращающейся части электрического двигателя – роторе. На статоре – неподвижной части того же двигателя – также крепился выкрашенный прозрачный диск. Свет, проходя через все слои, мог собираться на полупрозрачном листе диффузора или кальки, размывавшей изображение и делавшей световые переходы плавными. Если диффузор не использовался, то изображение, нанесенное на диски, могло просматриваться во внешнем свете, без необходимости включать лампочку внутри системы. В зависимости от места размещения источника света и выбранного корпуса конструкция позволяла создавать как «плоские» двухмерные картины, так и трехмерные светящиеся колонны, чем-то напоминавшие «лавовые лампы» [Malina 1975, p. 116]. Количество дисков могло быть разным, как и рисунок на них. Этим обеспечивалась не только вариативность или случайность итогового произведения, но и возможность его «редактирования» через замену всех или отдельных дисков.

Продолжая эксперименты с художественной вариативностью, Ф. Малина изобрел еще одну систему светокинетической живописи – Reflectodyne. Для получения кинетической картины здесь использовались направленный свет и система закрепленных на вращающихся с разной скоростью стержнях отражателей – полированных металлических поверхностей или зеркал. Стержни приводились в движение с помощью цепной или зубчатой передачи и могли настраиваться так, чтобы желаемая композиция повторялась с определенной частотой. Кроме того, система могла контролироваться интенсивностью звука. В этом случае Reflectodyne приводилась в движение реверсивным двигателем, ток на который поступал через схему с микрофоном, усилителем и двухсторонним реле. Переключение реле в зависимости от интенсивности звука

меняло направление вращения стержней. Вместо реле также могла использоваться схема с тиратроном – газоразрядным прибором управления электрическим током, – тогда звук мог влиять на интенсивность свечения лампы [Malina 1975, p. 116].

Одна из последних светокинетических систем, разработанная Ф. Малиной на основе «статорно-роторного» принципа Lumidyne, еще больше, чем прежде, фокусируется на вопросе алгоритма создания цветного изображения через контроль над светом. Система, названная им Polaridyne, использует поляризаторы – специальные пленки, пропускающие только те световые волны, поперечное колебание которых соответствует определенной плоскости. Между поляризаторами Ф. Малина помещал кусочки прозрачного двулучепреломляющего материала (например, скотча). Свет, проходя через все пленки, мог менять свой цвет [Malina 1975, p. 116].

Светокинетические системы производства изображения использовались не только их разработчиком, но также и другими художниками [Calos 1974, pp. 3–5]. В отличие от предшественников, Ф. Малина был заинтересован в распространении созданной им технологии [Malina 1975, p. 115].

Представленные инженерные проекты свидетельствовали о новаторском художественном мышлении Ф. Малины. Чтобы помыслить статичное витражное стекло как живой и подвластный воле художника светонесущий импульс, требовалась радикальная смена представлений о способах создания и восприятия визуального образа. Его аппараты не «захватывали» свет, как это происходило в фотографии или кино, но, используя набор определенных «программных» средств и генерируя не существовавший до этого световой поток, рождали визуально воспринимаемый образ. Системы светокинетической живописи воспринимались художником как инструмент, готовящий будущее. Ф. Малина понимал, что будущее требует нового искусства, нового образа, который можно получить только при обращении к новым технологиям [Malina 1975, p. 118]. Электрический свет как медиум объективно готовил зрителя к принятию новой светопроизводящей, программно контролируемой технологии, которую принесет цифровая эпоха.

Светокинетические эксперименты Ф. Малины как модель новой визуальности

Светокинетические эксперименты Ф. Малины зафиксировали поворот к формированию новой визуальности. Художественное осмысление качественно иной природы образа происходило

параллельно развитию информационных компьютерных сред и фиксировало неочевидные трансформации в восприятии новой технологической реальности. Интуитивная основа творчества, синтезирующая с широким научным кругозором, увлеченность, желание предоставить зрителю новый эмоциональный и чувственный опыт определили более раннюю, в сравнении с академическим дискурсом, рефлексию по поводу актуальных сегодня процессов культурной коммуникации.

Ф. Малина смотрел на свое творчество как на пространство выработки новых навыков восприятия и осмысления реальности, которые стали в его эпоху особенно актуальны из-за запуска программ освоения космоса. Вдали от Земли человек должен приспособиться к новым сенсорным условиям, а это будет требовать, по мнению Ф. Малины, вместе с адаптацией к иным условиям гравитации, качественной перестройки взаимодействия человека со светом [Malina 1970, p. 324]. Он также думал о прикладной стороне космических перелетов в их художественной и медийной составляющей: очевидно, что взять с собой в космос хрупкую картину или тяжеловесную скульптуру – сложнее и бессмысленнее, чем легкую конструкцию из пластика, излучающую электрический свет [Malina 1970, pp. 323–324].

Зрителя, таким образом, Ф. Малина рассматривал как того, кого усилиями науки и искусства следует готовить к новым перцептивным условиям. Вместе с тем именно от совместных стараний ученого и художника зависит качество этих условий: каждый из них, считает Ф. Малина, по-своему упорядочивает, структурирует мир, открывает к нему доступ, задает возможности его контролировать.

Обращаясь к трудам современных ему специалистов по психологии, нейробиологии и кибернетике, Ф. Малина демонстрирует потенциал сплочения наук и искусств в отправном пункте решения поставленных задач – в обращении к алгоритмам функционирования человеческого организма. Тело и разум человека, пишет он, весьма плодотворно рассматривать в познавательной аналогии с компьютером, где сенсорные каналы передают закодированную информацию в центральную нервную систему, чтобы там сформировать соответствующие инструкции-реакции, регулирующие поведение организма [Malina 1968]. В новых сенсорных условиях центральная нервная система просто не сможет разобраться в поступающих сигналах, если ее заранее к этому не подготовить.

Так как искусство наделяет художника большей, нежели в науке, свободой транслировать субъективные впечатления, оно, по мнению Ф. Малины, может взять на себя регуляторную функцию и стать инструментом, моделирующим чувственную реакцию на

информационные потоки: «Главные цели визуальных искусств – с помощью артефактов стимулировать и удовлетворять человеческие эмоции, помогать человеческому разуму постигать знания и концепции вселенной и человеческого мира, расширять и углублять эмоциональное восприятие тех или иных частей окружающей человека среды» [Malina 1968]. Художник в такой логике – экспериментатор, стремящийся выявить наиболее эффективное воздействие на зрителя.

Сам Ф. Малина открыл эту эффективность в медиуме электрического света [Malina 1975, p. 109]. Сосредоточившись в своих работах на эстетическом и медийном потенциале, которое проявляется в собственной динамике и смене интенсивности управляемое электрическое свечение, он одновременно старается сообщить веру в научно-техническое и космическое будущее человечества, а также подготовить зрителя к постижению новых сенсорных и ментальных горизонтов [Malina and Popper 1963].

Ретроспективно сложно недооценить вклад Ф. Малины в становление новой перцептивной и художественной ситуации, сложившейся в век, когда взаимодействие со светом пикселей и проекторов стало частью как повседневной рутины, так и большинства художественных практик.

Значимым шагом Ф. Малины в моделировании цифровой визуальности было смещение акцента на технологию создания светового изображения. Из охраняемого и окутанного тайной производственного секрета (о котором в былые времена знали разве что редкие ученики художника) она превращается в своего рода «открытый исходный код», подробно описывается в специальных публикациях, делается доступной для зрителя как «пользователя» [Malina 1975, pp. 116–117]. Теоретически каждый желающий попробовать себя в роли управляющего светом художника мог обратиться к свободно распространяемой технологии – системам Ф. Малины, – как сегодня с этой целью обращается к программам графических редакторов.

Акцент на медийных свойствах электричества также повлиял на осмысление изображения как данных, непрерывно конструируемых, собираемых из потока дискретных элементов, управляемых технологией. Видимое как нечто, динамически формирующееся или возникающее где-то в недрах систем (машин с их шестеренками и выключателями, позднее – программных кодов и движимых ими цифр); как нечто, непрерывно «обновляющееся» и требующее подключения к энергетической сети, чтобы «ожить» и «существовать для глаз»; как нечто, проходящее через различные фильтры, прежде чем быть собранным на экране, стало перцептивной и эстетической

нормой современности во многом благодаря творчеству Ф. Малины, экспонировавшего свои системы и впервые наделившего пророческим значением эти свойства света [Porper 1963, p. 20].

Кроме того, несомненен вклад Ф. Малины в общий эстетический переход от нарратива к сенсорному вовлечению, которое, с одной стороны, достигалось за счет технологии управления светом, с другой – использования его аттрактивных, подчиняющих глаз и воображение свойств. Современные иммерсивные выставки и различные иллюминационные маппинг-шоу во многом строятся вокруг «эффективности», открытой и задокументированной Ф. Малиной.

Интересно, что Ф. Малина, сделавший так много для технологии и алгоритмизации производства изображения, сопротивлялся использованию компьютерных технологий в искусстве [Malina 1971, p. 263]. Понимая, что будущее принадлежит компьютерам, он все же старался отстоять свою позицию. Во многом протест Ф. Малины был связан с актуальными технологическими ограничениями его времени: компьютеры были дороги и громоздки, а их вычислительные возможности применительно к производству изображений весьма скромны. Однако, исходя из самого факта «апологии» аналогового искусства, сопротивление вычислительным машинам могло иметь у Ф. Малины и более глубокие причины.

Уверовав в строительство прекрасного коммунистического мира, в потенциал науки и технологий при их взаимодействии с искусством, Ф. Малина пытался удержать в этическом поле фигуру художника, видя в нем выразителя вдохновляющих общество идей, того, кто способен воображать и делать воображаемое реальным [Malina 2005]. Аналоговые технологии, по его мнению, в меньшей мере угрожали автоматизации искусства, которое, как и прежде, зависело от чувственного опыта, от тела как своего рода «интерфейса», от воли художника. Генерирование образа цифровым алгоритмом уже не требует ни телесного, ни разумного участия человека – алгоритм может запуститься другим алгоритмом, а тот, в свою очередь, случайным нажатием кнопки. Ф. Малина, как опытный инженер и ученый, предчувствовал именно эту – генеративную – угрозу. Именно потому, что компьютер в своих агентных способностях качественно превосходит кисти с красками или же кусочки мозаики, Ф. Малина пытался доказать, что компьютеры не могут, в отличие от человека, разработать и эстетически удовлетворительно воплотить собственную концепцию изображения [Malina 1971, p. 264].

Противоречивое отношение Ф. Малины к компьютерным технологиям не препятствует оценке его творчества как моделирующего современную визуальность. Современный цифровой образ и визуальность, им формируемая, основаны на сенсорном восприятии

информации, которая представлена в динамическом потоке. Понимание образа как основы культурной коммуникации в технологических медиасредах ставит Ф. Малину в число важных провозвестников цифровой эпохи.

Заключение

Предпринятое впервые в русскоязычном академическом пространстве изучение творчества Ф. Малины открывает важную страницу как в дискурсе визуальных исследований, так и в истории технологического искусства.

Светокинетические эксперименты Ф. Малины были основаны на понимании новой природы образа, рожденного эпохой грандиозных научных открытий. За несколько десятилетий до провозглашенного академической наукой визуального поворота они представили образ как систему отношений, которая формируется в актах восприятия и в основе которой лежит не видимая, но чувствуемая, представляемая, воображаемая реальность. Ф. Малина исходил из понимания образа как возможности создания нового опыта, созвучного космическим ритмам, трансформирующего сенсорные каналы, меняющие мировосприятие.

Электромеханические системы производства световых картин Ф. Малины предвосхищают цифровую эпоху с ее процессуальной и алгоритмизированной визуальностью. Создав зависящие от подключения к электрической сети и производящие изображения системы, он своим искусством повлиял на развитие визуальности, на становление современного понимания образа и связанных с ним перцептивных привычек. Медийная инфраструктура «световой живописи» Ф. Малины моделирует изображение, представляющее собой поток данных и требующее непрерывной обработки серий алгоритмов или фильтров.

Электрический свет как продуцирующий, а не пассивный элемент визуального образа, осмысленный Ф. Малиной и технологически, и эстетически, определяет коммуникативные процессы в современном культурном пространстве.

Светокинетические эксперименты Ф. Малины внесли важный вклад в становление цифрового и научного искусства, особенно в области развития и распространения художественных средств контроля над светом.

Ф. Малина – значимая фигура в истории технологического искусства XX в. Это делает перспективным дальнейшее обращение к его творчеству в контексте проблем современной визуальности.

Литература

- Calos 1974 – *Calos N.* Electricity and motion in my kinetic art works // Kinetic art theory and practice. Selections from the journal Leonardo, New York: Dover Publications, 1974. P. 3–5.
- Johnson 2014 – *Johnson J.L.* Frank Malina: America's Forgotten Rocketeer // IEEE Spectrum. 2014. No 8. P. 50–67.
- Malina 1968 – *Malina F.J.* Some Reflections on the Differences between Science and Art [Электронный ресурс] // Data: Directions in Art, Theory and Aesthetics / Ed. by A. Hill. London: Faber, 1968. P. 134–149. URL: http://archive.olats.org/pionniers/malina/arts/differencesScienceArt_eng.php (дата обращения 31.01.2021).
- Malina 1970 – *Malina F.J.* On the Visual Fine Arts in the Space Age // Leonardo. 1970. Vol. 3, no. 3. P. 323–325.
- Malina 1971 – *Malina F.J.* Comments on Visual Fine Art Produced by Digital Computers // Leonardo. 1971. Vol. 4, no. 3. P. 263–265.
- Malina 1975 – *Malina F.J.* Electric Light as a Medium in the Visual Fine Arts: A Memoir // Leonardo. 1975. Vol. 8, no. 2. P. 109–119.
- Malina 1986 – *Malina F.J.* The Rocket Pioneers // Engineering & Science. 1986. No 11. P. 8–13.
- Malina 2005 – *Malina R.F.* Rodger Malina's Memories of His Father Frank Malina // Com.bi.nacion: Science meets Art. Prague: Museum Kampa. 2005. P. 3.
- Malina 2012 – *Malina R.F.* Frank J. Malina: Astronautical Pioneer. Dedicated to International Cooperation and the Peaceful Uses of Outer Space // Proceedings of the fortieth History Symposium of the International Academy of Astronautics. 2012. Vol. 37. P. 567–580.
- Malina and Popper 1963 – *Malina F.J. and Popper F.* Conversation of Frank J. Malina on His Artworks with Frank Popper [Электронный ресурс] // Leonardo. 1963. URL: <http://archive.olats.org/pionniers/malina/arts/entretMalinaPopper.php> (дата обращения 31.01.2021).
- Popper 1963 – *Popper F.* Movement & light in today's art // The UNESCO Courier. 1963. No 9. P. 12–23.
- Popper 1966 – *Popper F.* Pohyb světla ve výtvarném umění // *Acta scaenographica*. 1966. Vol. 6, no. 8. P. 145–147.
- Popper 2000 – *Popper F.* Frank Malina, Artist and Scientist: Works from 1936 to 1963 by Frank Popper [Электронный ресурс] // Leonardo. 2000. URL: <http://archive.olats.org/pionniers/malina/arts/monographUS.php> (дата обращения 31.01.2021).
- Popper 2007 – *Popper F.* From technological to virtual art. Cambridge MA: The MIT Press, 2007. 404 p.

References

- Calos, N. (1974), "Electricity and motion in my kinetic art works", in Malina, F. (ed.), *Kinetic art theory and practice. Selections from the journal Leonardo*, Dover Publications, New York, USA, pp. 3–5.
- Johnson, J.L. (2014), "Frank Malina: America's Forgotten Rocketeer", *IEEE Spectrum*, no. 8, pp. 50–67.
- Malina, F.J. (1968), "Some Reflections on the Differences between Science and Art" [Online], in Hill, A. (ed.), *Data: Directions in Art, Theory and Aesthetics*. Faber, London, pp. 134–149, available at: http://archive.olats.org/pionniers/malina/arts/differencesScienceArt_eng.php (Accessed 31.01.2021).
- Malina, F.J. (1970), "On the Visual Fine Arts in the Space Age", *Leonardo*, vol. 3, no. 3, pp. 323–325.
- Malina, F.J. (1971), "Comments on Visual Fine Art Produced by Digital Computers", *Leonardo*, vol. 4, no. 3, pp. 263–265.
- Malina, F.J. (1975), "Electric Light as a Medium in the Visual Fine Arts: A Memoir", *Leonardo*, vol. 8, no. 2, pp. 109–119.
- Malina, F.J. (1986), "The Rocket Pioneers", *Engineering & Science*, no. 11, pp. 8–13.
- Malina, F.J. and Popper, F. (1963), "Conversation of Frank J. Malina on His Artworks with Frank Popper", *Leonardo* [Online], available at: <http://archive.olats.org/pionniers/malina/arts/entretMalinaPopper.php> (Accessed 31.01.2021).
- Malina, R.F. (2005), "Rodger Malina's Memories of His Father Frank Malina", in *Com. bi.nacion, Science meets Art*, Museum Kampa, Prague, p. 3.
- Malina, R.F. (2012), "Frank J. Malina: Astronautical Pioneer. Dedicated to International Cooperation and the Peaceful Uses of Outer Space", *Proceedings of the fortieth History Symposium of the International Academy of Astronautics*, Valencia, Spain, 2–6 October 2006, vol. 37, pp. 567–580.
- Popper, F. (1963), "Movement & light in today's art", *The UNESCO Courier*, no. 9, pp. 12–23.
- Popper, F. (1966), "Pohyb světla ve výtvarném umění", *Acta scaenographica*, vol. 6, no. 8, pp. 145–147.
- Popper, F. (2000), "Frank Malina, Artist and Scientist: Works from 1936 to 1963 by Frank Popper", *Leonardo* [Online], available at: <http://archive.olats.org/pionniers/malina/arts/monographUS.php> (Accessed 31.01.2021).
- Popper, F. (2007), *From technological to virtual art*, The MIT Press, Cambridge MA.

Информация об авторах

Ирина Н. Захарченко, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; inzakh@gmail.com

Ольга М. Щедрина, магистрант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; helga.shchedrina@gmail.com

Information about the authors

Irina N. Zakharchenko, Cand. of Sci (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; inzakh@gmail.com

Olga M. Shchedrina, M. A. master student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; helga.shchedrina@gmail.com

УДК 791(5)

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-126-142

Жанр роуд-муви в западных фильмах и кинематографе мусульманского Востока

Наталья В. Казурова

Музей антропологии и этнографии

*им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург,
Россия, kazurova@inbox.ru*

Екатерина Ю. Трушкина

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

Аннотация. Авторы статьи анализируют характерные особенности жанра роуд-муви (дорожного кино) в исторической ретроспективе и в преломлении киноискусства западных стран и национального кинематографа Ирана. Для этого делается акцент на жанровой вариативности и смысловом многообразии классических фильмов данного направления, а также заостряется внимание на своеобразии «proto-road-movie» и развитии дорожного кино сегодня. Компаративный подход к исследованию формулы жанра позволяет выявить нюансы в стилистических приемах режиссеров и выявить национальные оттенки смыслового ядра роуд-муви в западном (Европа и США) и восточном (иранская «Новая волна») кинематографе. При сохранении ряда эстетических черт, которые оказываются сходными у западных и восточных роуд-муви, тем не менее можно наблюдать и существенное отличие в отражении концепции «пути» режиссерами с Запада и из мусульманских стран. В статье приводится последовательный и подробный анализ феномена «дороги» как художественного тропа в контексте исламского киноискусства. Символическое значение «пути» и «странствия» в мусульманской традиции разбирается посредством обращения к нормам шариата, суфизму и повседневным практикам в Средние века и в наши дни. Отдельное внимание уделяется творчеству выдающегося иранского режиссера Аббаса Киаростами, стоявшего у истоков зарождения Нового кино Ирана накануне и после Исламской революции 1978–1979 гг.

Ключевые слова: национальный кинематограф, дорожное кино (роуд-муви), иранская «Новая волна», мусульманский Восток, ислам

© Казурова Н.В., Трушкина Е.Ю., 2021

Для цитирования: Казурова Н.В., Трушкина Е.Ю. Жанр роуд-муви в западных фильмах и кинематографе мусульманского Востока // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 4. С. 126–142. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-126-142

The Road Movie genre in the West movies and the Muslim East cinematography

Natalia V. Kazurova

Peter the Great Museum

*of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera),
Russian Academy of Sciences, Saint-Peterburg, Russia,
kazurova@inbox.ru*

Ekaterina Y. Trushkina

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

Abstract. The article analyzes specific features of the Road Movie genre in a historical perspective on the example of the Western countries film production and Iran national cinematography. To that end the authors focus on genre and semantic variety of classical movies, a «proto-road-movie» and the Road Movies of nowadays. A comparative approach to the study of the genre formula provides for revealing the nuances in the stylistic techniques of directors and defining the national features of the semantic core of the Road Movie genre in both the Western movies (created in Europe and the USA) and in the films of the East (Iranian New Wave). While maintaining a number of aesthetic features that are similar in Western and Eastern Road Movies, one can nevertheless observe a significant difference in the way of representing the concept of *the Path (the Road)* by directors from the West and from Muslim countries. The article gives a detailed analysis of *the Road concept* in the context of Islamic cinema. Studying the symbolic of *the Path* and the *Travel* in Muslim tradition the authors refer to the norms of Sharia, Sufism and to the mode of the life traditions of the Middle Ages and our days. Special attention is paid to the movies of a well-known Iranian director Abbas Kiarostami. Working before and after the Islamic Revolution (1978–1979) he was the one of the founders of the New Iranian cinema.

Keywords: National Cinema, Road Movie, Iranian New Wave, the Muslim East, Islam

For citation: Kazurova, N.V. and Trushkina, E.Y. (2021), “The Road Movie genre in the West and the Muslim East cinematography”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 126–142, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-126-142

Движение пустыни бесконечно близко
вневременности фильма.

Америка. *Жан Бодрийяр*

В поиске смыслов западного роуд-муви

Жанр *road movie* (роуд-муви или дорожное кино) сегодня широко распространен по всему миру, однако у большинства зрителей и профессионалов он прочно ассоциируется с американским кинематографом. Фильмы о странствиях, главные герои которых находятся в пути, в постоянном движении, мчатся по дорогам навстречу новым свершениям, мысленно лучше всего вписываются в безграничные американские просторы. Протяженные трассы, безбрежные пустыни и кроваво окрашенные каньоны – великолепные естественные декорации для съемок многочисленных кинокартин на высоких скоростях.

Появлению и развитию дорожного кино в Соединенных Штатах Америки предшествовало формирование литературной традиции. Идея перемещения людей по стране была интегрирована в культуру классиками американской прозы. Ключевую роль сыграли произведения «Приключения Гекльберри Финна» М. Твена и «Моби Дик» Г. Мелвилла. В XX в. концепция исхода, переселения, отсутствия чувства корней у потомков пришлого из Европы в Америку населения обнаруживается в романах «Гроздь гнева» Дж. Стейнбека и «Аэрокондиционированный кошмар» Г. Миллера. Определяющим для возникновения и распространения жанра роуд-муви стала манифестация пути в романе Дж. Керуака «На дороге», в творчестве битников и в неприкаянной философии свободы хиппи. Смысловой подтекст и эстетическую значимость пути усиливал особый статус трассы 66, ведущей через всю страну с востока на запад, от Чикаго до Лос-Анджелеса. Эта трасса вошла в массовую культуру 1950–1960-х гг. как дорога перемен.

Тема пути в американском кино начала звучать довольно рано. Исследователи сходятся на том, что элементы роуд-муви проявились уже в ранних картинах Золотого века Голливуда, и приводят в качестве примеров такие фильмы, как «Это случилось однажды ночью» (1934) Ф. Капры и «Веселый развод» (1934) М. Сэндрича. Но потребовалось время и определенные социальные предпосылки для того, чтобы дорожное кино оформилось в привычный в наши дни жанр с характерным набором черт. На протяжении всех 1960-х гг. режиссеры-интеллектуалы в своем творчестве тяготели к концепции свободы на дороге. Все убыстряющееся развитие автомобильной и мотоциклетной промышленности вместе с нача-

лом войны во Вьетнаме (1955/1957–1975) привело к появлению в кинематографе образа непрерывно путешествующих героев-аутсайдеров и провозглашению идей контркультуры. Принято считать, что «Беспечный ездох» (1969) Д. Хоппера положил начало классическому жанру road movie и определил каноны малобюджетного американского кино.

Режиссеры независимого кинематографа обращались к американской мифологии, одновременно восхищаясь ею и выступая с критикой. Страсть к открытым диким пространствам и ощущение отсутствия границ были близки американцам с первых дней заселения ими новых земель. Вероятно, поэтому роуд-муви стал не просто одним из наиболее часто воспроизводимых жанров, но неотъемлемой частью их кинопроизводства. «Вне закона» (1986) Дж. Джармуша, «Дикие сердцем» (1990) Д. Линча, «Мой личный штат Айдахо» (1991) Г.В. Сента, «Тельма и Луиза» (1991) Р. Скотта и множество других эталонных образцов дорожного кино было снято с момента выхода в прокат «Беспечного ездока» и вплоть до сегодняшнего дня.

Фильмы в стиле роуд-муви отличаются разнообразием. Можно встретить картины о завоевании новых территорий, где дорожное кино сливается с приключенческим жанром и отсылает к ранней истории Америки, – «Искатели» (1956) Дж. Форда как прародитель поджанра. Другие фильмы говорят о поиске лучшей жизни, ее смысле, потерянном Рае, мечте о свободе или путешествии как уходе от рутины, как «Страх и ненависть в Лас-Вегасе» (1998) Т. Гиллиама. Популярным лейтмотивом роуд-муви можно назвать побег от закона и нечистой совести, что особенно романтично и даже возвышенно выглядит в историях о криминальных любовниках – «Бонни и Клайд» (1967) А. Пенна, «Пустоши» (1973) Т. Малика, «Прирожденные убийцы» (1994) О. Стоуна. Американские дороги дают возможность продемонстрировать большие скорости в фильмах-гонках – «Двухполосное шоссе» (1971) М. Хеллмана, «Исчезающая точка» (1971) Р.К. Сарафьяна. Кроме того, перемещение в пространстве поддерживает особое напряжение в детективах, триллерах и фильмах ужасов: яркий пример – популярные среди молодежи слэшеры¹. В роуд-муви главные герои часто ведут

¹ Слэшер – субжанр фильмов ужасов, для которого характерно наличие маньяка-психопата и кроважано убиваемых им жертв, часто подростков или молодых женщин. Родоначальником жанра стал канадский фильм «Черное рождество» (1974) Б. Кларка. Его появлению предшествовали итальянские картины М. Бава и Д. Ардженто, а также «Психо» (1960) А. Хичкока.

себя наперекор нормам морали, дорога не всегда оправдывает их поступки, но всегда романтизирует само путешествие [Laderman 2002; Cohan, Hark 1997].

Герои дорожного кино могут перемещаться в пространстве на разных видах транспорта и даже пешком. Самым привычным и распространенным способом передвижения является автомобиль, более редким, но также популярным вариантом выступает мотоцикл – бадди-муви² «Харли Дэвидсон и Ковбой Мальборо» (1991) С. Уинсер. Однако среди персонажей роуд-муви часто встречаются большие оригиналы, которые могут отправиться в путешествие на непригодном для этого, на первый взгляд, приспособлении. Элвин Стрейт – старик из «Простой истории» (1999) Д. Линча, например, направляется из Айовы в Висконсин на газонокосилке, чтобы повидаться с братом после долгой разлуки.

Несмотря на то что дорожное кино тесно связано с американской кинематографической традицией, совершенно неверно полагать, что в Европе оно отсутствовало и появилось как подражание заокеанским фильмам. В самых первых работах братьев Люмьер техника производила колоссальное впечатление на человека, одновременно пугая и восхищая его. Деструктивные возможности автомобилей и локомотивов оказывали сильное воздействие на психику зрителей при просмотре ранних немых картин [Orgeron 2008]. Постигая потенциал кинематографа в эпоху его зарождения и становления, Ж. Мельес сразу же отправил своих героев на спутник Земли в «Путешествии на луну» (1902). С самого начала европейские режиссеры осмыслили поездки как способ отрешения от повседневности, хотя концептуальное осмысление и визуальное решение жанра произошло позднее в Америке [Mazierska, Rascaroli 2006; Gott, Schilt 2013].

Итальянский неореализм был рожден на дороге, на улицах больших и маленьких городов. Исследуя общество послевоенной Италии, режиссеры следовали за своими нищими героями, для которых улица часто была роднее тех жалких лачуг, где они жили. Впоследствии приверженцы идей французской «Новой волны» держали своих персонажей в пограничном состоянии между домом и улицей. Таким образом, полноценные фильмы-путешествия появились в Европе уже в 1940-е гг. Следующие поколения режиссеров все чаще будут обращаться к теме дороги. В качестве примеров можно привести наиболее значительные картины разных лет: «Земляничная поляна» (1957) И. Бергмана, «Путешествие в Ита-

²Бадди-муви – фильм, в котором в центре внимания главные герои, связанные дружескими отношениями.

лию» (1954) Р. Росселлини, «Дорога» (1954) Ф. Феллини, «Приключение» (1960) и «Профессия: репортер» (1975) М. Антониони, «На последнем дыхании» (1960) и «Уикенд» (1967) Ж.-Л. Годара, «Не стреляйте в пианиста» (1960) Ф. Трюффо, «Вальсирующие» (1974) Б. Блие, «Алиса в городах» (1974) В. Вендерса, «Комедианты» (1976) Т. Ангелопулоса и многие другие.

Исследователи отмечают, что фильмы Ж.-Л. Годара на самом деле были «proto-road-movie» [Archer 2013, p. 12]. В сущности, европейское дорожное кино всегда находилось в диалоге с американским. Порой происходил культурный взаимообмен: так, снятые в США работы итальянского режиссера А. Антониони «Забриски Поинт» (1970) и немецкого режиссера В. Вендерса «Париж, Техас» (1984) стали подлинными образцами жанра. Даже если европейцы работали у себя на родине, оставаясь в тени американских режиссеров, а их фильмы выглядели компактнее по причине сжатости территории и отсутствия характерного для роуд-муви пространственного размаха, все же они достигли немалого успеха. Заимствуя формальную структуру из классического американского дорожного кино, европейцы регулярно переосмысливают ее исходя из своего культурного поля и тем самым совершают реновацию жанра.

Главное сходство между американским и европейским роуд-муви состоит в том, что режиссеры обеих сторон света используют в своих фильмах мотив путешествия как средство для постановки вопросов онтологического порядка. Поездка помогает вскрыть чувства и переживания персонажей благодаря незапланированному повороту на их жизненном пути. Роуд-муви обычно дробится на несколько эпизодов, в каждом из которых главный герой должен преодолеть испытание. Путешествие продолжается до тех пор, пока возникает повод для сражения и больших и малых побед, однако цепь мимолетных и по-настоящему значительных приключений, как правило, ведет к одной главной цели. Квинтэссенция странствия – саморазвитие, перерождение и обретение себя как личности. Борьба с внешними обстоятельствами и внутренними бесами протагонисту обычно помогают беспшибанные знакомые, которые кажутся случайными только на первый взгляд. Каждая встреча с новым человеком – это вызов прочно укоренившимся в сознании страхам, а опыт общения с чужаками способствует раскрытию характера индивида и порой исцелению главного героя.

В роуд-муви дорога настраивает на приключение, она ведет к разрушению обыденной и комфортной повседневности. Поэтому в дорожном кино путешествие почти всегда связано с отклонением от магистрального для социума нравственного пути и устоявшихся норм поведения. Индивид, компания или небольшое сообщество

противопоставляют себя всему обществу, мысля свободу близко к анархии и сильно романтизируя преступления и маргиналов. Случайные знакомые и попутчики главных героев представляют собой некий срез общества, включая бедных и богатых, простаков и интеллектуалов, сумасшедших и оригиналов. Путешествие – ломка естественного хода событий. Чтобы стать счастливым, необходимо вернуться домой обновленным, но далеко не всем удается это сделать в конце пути. Часто роуд-муви заканчивается смертью протагониста, дорога поработочает героя своей властью и бесконечностью. Впрочем, для многих персонажей смерть не худший исход – будучи отщепенцами, они не вписываются в стандарты общества, а их возвращения никто не ждет.

Дорожное кино не случайно популяризирует сторонников контркультуры в лице бунтарей и прочих аутсайдеров. Изначально несогласные с проводимой государством политикой во Вьетнаме независимые режиссеры и мастера Нового Голливуда снимали фильмы о дезориентированной в обществе молодежи. Публика ассоциировала свою собственную растерянность с потерянностью и опустошенностью главных героев. Настроения в Европе были созвучны американским и нашли воплощение в прокатившихся по многим странам молодежных протестах 1968 г. Устремления американских и европейских режиссеров в этот исторический период времени были как никогда близки друг другу. Классические роуд-муви 1960–1970-х гг. и родственные им по духу фильмы снимались как оппозиционное к мейнстриму кино, хотя пользовались большим спросом и приносили внушительные сборы. Мятаж с социально-политическим подтекстом и личностная рефлексия занимали центральное место в творчестве молодого поколения режиссеров Нового Голливуда и европейского авторского кино.

Между американским и европейским роуд-муви можно провести достаточно много параллелей, но есть между ними и принципиальные отличия. От североамериканского кинематографа веет длинными, непрерывными дорогами, чувством свободы и дистанции, верой в то, что в пути можно изменить всю свою жизнь. Это сильно контрастирует с европейской версией дорожного кино, в которой приоритет остается за мозаикой наций, культур, языков и дорог. Американские герои перемещаются по территории одного, хоть и большого, государства, европейские персонажи пересекают границы с чужими странами, оттого постоянно есть чувство нарушения целостности, перемещения в иную культурную плоскость. Неудивительно, что в американских фильмах герои обычно путешествуют по необъятным просторам штатов на личных автомобилях и байках, а в европейских – нарядом с поездкой на машине часто

можно видеть персонажей в общественных автобусах, поездах, а то и передвигающихся пешком [Mazierska, Rascaroli 2006].

С момента своего зарождения жанр роуд-муви претерпел изменения. Унаследовав у голливудского вестерна идею о том, что дорога освобождает мужчину от домашней женской сферы, поначалу американский роуд-муви был сконструирован вокруг мужских увлечений, от действительности фантазий, основанных на маскулинности, индивидуализме и агрессии. С уходом с арены американской политики драматичных вопросов Вьетнама, погружением в эпоху потребления и десакрализацией мифа американской мечты пришли перемены в дорожное кино. Теперь режиссеры все больше склоняют героев к саморефлексии (фильмы Дж. Джармуша) или отправляют своих персонажей в последний отрыв, буйство молодости перед вступлением во взрослую жизнь – «Мой личный штат Айдахо» (1991).

Сегодня американское дорожное кино работает как утопия – мираж свободы и сексуальной раскрепощенности, кинематографическая версия отказа от нормальной жизни ради бунтующей молодости. Но путешествие дарует только временную свободу перед взрослением или смертью. За последние пятнадцать–двадцать лет (2000–2016) жанр сильно мутировал, отдалившись от своих патриархальных корней. Теперь он часто появляется на экранах в формате молодежных пародий на социальные и политические проблемы и высмеивает злободневные, неполиткорректные темы неравенства рас, наций, классов, гендера. Американский роуд-муви по-прежнему остается крайне популярным, но потерявшим свою остроту.

Не обошлось без перемен и в европейском дорожном кино. Распад Советского Союза, падение Берлинской стены, война на Балканах внесли корректировки в топографию Европы и наметили новые формы осмысления дороги в кинематографе. За последние десятилетия изменилась экономическая карта Европы, следовательно, изменилось и самосознание европейцев и жителей ЕС. Если американские герои, как и раньше, ищут в путешествии свободу, то европейские персонажи отправляются в поездку в поисках работы, иммигрируют, занимаются туризмом. Мобильность в рамках единого европейского пространства, а также все новые волны иммиграции и поиск потомками эмигрантов своих корней – «По ту сторону Босфора» (2005) и «На краю рая» (2008) Ф. Акина или «Издалека» (2006) Т. Арслана [Hsu 2010] – ключевые топики для европейского роуд-муви начала XXI в.

Киноведы ведут непрекращающиеся споры, зародился ли жанр дорожного кино в Америке или в Европе [Orgeron 2008; Cohan,

Hark 1997; Archer 2013]. Оставив небезынтересную дискуссию за рамками данного исследования, подчеркнем его западное происхождение, базирующееся на греческой мифологии и христианской традиции. Следуя сюжету древнегреческой поэмы Гомера «Одиссея», современные герои роуд-муви уезжают сражаться и побеждать внешних и внутренних демонов, памятуя во время путешествия о родном доме, в который они всегда могут вернуться, если им не помешают обстоятельства (а обстоятельства обычно препятствуют возвращению). Эта мысль нашла блестящее воплощение в бессмертном американском мюзикле «Волшебник страны Оз» (1939) В. Флеминга и прозвучала из уст главной героини Дороти Гейл: «Нет ничего лучше дома!» Будучи ключевой репликой, отразившей провинциальное восприятие сути и нюансов американской мечты, она же, может быть, приложима и к пониманию европейцами комфорта и порядка.

Западный герой, будь он европейцем или американцем, на самом деле в пути страдает, он несчастен из-за оторванности от дома, и эта противоречивая двойственность, заложенная одновременно в стремлении отстраниться от корней и все же вернуться к ним, вызывает смятение и чувство потерянности у персонажей роуд-муви. По сути все герои дорожного кино – это мечущиеся люди, лишенные всякого душевного покоя. Они бегут из дома, прячутся от социума и, отвергнутые, выходят на дорогу, часто чтобы умереть.

Популярный на Западе жанр дорожного кино в последние десятилетия получил широкое распространение в кинематографе мусульманского региона.

Концепция пути в исламе и иранские фильмы

Где правоверных путь, где нечестивых путь?

О, где же? Где на один вступить,
с другого где свернуть? О, где же?

Хафиз

Иранские режиссеры в своем творчестве часто обращаются к теме передвижения по столице страны и другим городам. В одних фильмах можно наблюдать замкнутые между высоких заборов восточные улицы, почувствовать архитектурную тяжесть пространства, еще более сжатую, чем в европейском кино, и услышать звуки шумной толпы густонаселенного Тегерана («Круг» (2000)

и «Такси» (2015) Дж. Панахи). В других картинах, наоборот, можно обозревать необъятные просторы пустынь и открытой местности («Босиком до Герата» (2002) М. Маджиди, «Бегун» (1984) и «Вода, ветер, пыль» (1989) А. Надери, «Кандагар» (2001) М. Махмальбафа). В третьих лентах герои специально совершают духовное путешествие с целью очищения и поиска Бога внутри себя («Крик Муравьев» (2006) М. Махмальбафа) или неожиданно для самих себя прозревают и обращаются к Всевышнему («Слишком далеко, слишком близко» (2005) Р. Мир-Карими).

В фильмах иранского режиссера курдского происхождения Б. Гобади четко прослеживается линия пути. Элементы роуд-муви встречаются в картинах «Время пьяных лошадей» (2000) и «Черепахи умеют летать» (2004), а «Затерянная в Ираке» (2002) и «Полумесяц» (2006) – это классическое дорожное кино. На мировосприятие и мироощущение курдов накладывают отпечаток преследования, которым они подвергались на протяжении веков. Разобщенность и стремление к воссоединению рождает у них навязчивую идею сохранения самости и преодоления разделяющих их народ рубежей (сегодня Курдистан разделен между Ираном, Ираком, Турцией и Сирией). Художественное своеобразие картин Гобади напоминает эстетику легендарного фильма о турецких курдах «Дорога» (1982) Й. Гюнея / Ш. Гёрена, обладателей Золотой пальмовой ветви 1982 г. В работах Б. Гобади суровые пейзажи сырой земли и камней, холод и снег в совокупности с тяжелым детским трудом и навязчивой идеей пересечения границ подчеркивают тяготы жизни курдского народа среди гор и врагов.

Популярность дороги в иранский кинематограф пришла из западных авторских фильмов и средневековой персидской литературы, находившейся под сильнейшим влиянием догматики ислама, в котором идея пути является одной из ключевых. Датой зарождения третьей мировой религии принято считать 622 г., ознаменовавшийся хиджрой – переселением пророка Мухаммада и его сподвижников из Мекки в Медину [Netton 2005].

От этого года ведется исламский лунный и иранский солнечный календари. Жизнь каждого мусульманина определяет комплекс предписаний – шариат, источником которого в первую очередь является Коран и Сунна (священное предание о жизни и деяниях пророка Мухаммада). Слово «шариат» происходит от корня арабского глагола со значением «направлять прямо». Без подчинения нормам шариата верующий мусульманин не сможет достичь праведности в помыслах и поступках.

В шариате закреплены пять столпов ислама, обязательных для всех мусульман: шахада (свидетельство единобожия), соблюдение

намаза (ежедневная пятикратная молитва), выплата закята (обязательный налог в пользу бедных), пост в месяце Рамадан и совершение хаджа (паломничество в Мекку). Совершение паломничества в Мекку раз в жизни является прямой обязанностью каждого мусульманина, который находится в достойной физической форме и финансовом благополучии. Кроме того, среди мусульман, в том числе в Иране, распространен осуждаемый официальным (нормативным) исламом зиярат – посещение святых мест и могил предков.

Каждый день миллионы верующих мусульман по всему миру произносят пятикратную молитву. Открывающая Священный Коран сура именуется «Фатихой» и содержит следующие строки:

Слава Богу, Господу миров,
 милостивому, милосердному,
 держащему в своем распоряжении день суда!
 Тебе поклоняемся и у Тебя просим помощи:
 веди нас путем прямым, путем тех,
 которых Ты облагодетельствовал,
 не тех, которые под гневом, не тех, которые блуждают³.

Проговаривая фразу «веди нас путем прямым» (1:5) и взывая к Господу, мусульмане выражают в сжатой, но выразительной формуле, что ислам – прямой путь к истине. Порой говорят, что этот «путь так же узок, как лезвие меча, простирающегося над адом. Драматичный образ демонстрирует, как сложно жить согласно божественной воле и как легко, оступившись, стать жертвой. Тем не менее, Бог способен вести правильной дорогой “тех, которых облагодетельствовал” (1:6), хоть Иблис (Сатана) и искушает людей сойти с верной тропы» [Ali, Leaman 2008, p. 132].

Наконец, тарикат (дорога/путь), метод духовного возвышения над мирским и мистического постижения истины, стержневой компонент мусульманского мистицизма – суфизма. Философия и поэзия многочисленных суфийских братств оказали колоссальное воздействие на развитие классического и современного иранского искусства. Далеко не все мусульмане знакомы с учениями суфиев, но большинство из них впитали их идеи через произведения каллиграфии, миниатюры и поэзии.

Символика пути в средневековой культуре и искусстве мусульманских стран сформировала универсальный код, во многом помогающий шифровать информацию о социальной реальности.

³ Коран / Пер. с араб. Г.С. Саблукова. 4-е изд. М.: АСТ; Северо-Запад Пресс, 2004. С. 3.

Человек той эпохи жил монотонной, размеренной жизнью и находился в плену социальных и экономических условий, религиозных законов и норм. Последнее отчасти препятствовало ему расслабляться во время праздников, так как налагало запрет на употребление вина. Если в Средние века на Западе карнавальные празднества способствовали обновлению жизни и выступали компенсацией за тяжелые трудовые будни, то на средневековом Востоке страсть к путешествиям, преклонение перед ними, воспевание удивительных приключений в текстах и в устных рассказах помогали эстетическому освобождению от мирских забот. У человека была потребность выйти за пределы пространства его жизни, он чувствовал, что мир намного объемнее, чем он может видеть. Людям нужны были истории о поразительных явлениях, подсмотренных во время путешествий, даже если их узнали не они сами, а другие рассказчики [Мехти 1996], которыми чаще всего были паломники, дервиши (странствующий мистик-аскет/бедняк) и бродячие актеры.

В исламской культуре отношение к пилигримам предельно уважительное: успешно совершивший хадж в Мекку мусульманин получает почетное звание хаджи. В мусульманских странах и в наши дни можно видеть на заборах домов таблички, сообщающие, что здесь живет почтенный хаджи. Многими авторами паломничество рассматривается как символ путешествия души к долгожданной цели – «городу Бога на другом конце пути» [Schimmel 1994, p. 64]. Странствие – сложное предприятие, сопряженное внешними и внутренними трудностями. Долгое путешествие через пустыни и по морям делало хадж в былые времена тяжелой обязанностью. В пути многие паломники погибали от болезней, усталости, нападений бедуинов и кораблекрушений. Если поездка в Мекку связана со множеством объективных препятствий и невзгод, то внутреннее, духовное, паломничество требует постоянного бодрствования и работы над собой. «Это путешествие через пространства души и есть путь странника, совершаемый им день за днем, год за годом [на пути к Богу]. Географический ландшафт трансформируется в ландшафт души» [Schimmel 1994, p. 64].

Важность нарративной структуры путешествия воплощалась на Востоке как на более приземленном уровне – через уличные представления, так и в философской мысли, в произведениях средневековых авторов, в частности Ибн Сины и Сухраварди. «В символах дороги развертывалось духовное углубление в себя. Сухраварди, исходя из единства микрокосма и макрокосма, считал, что полнота путешествия достигалась через прохождение разных ступеней универсума, а потом выход за его пределы» [Мехти 1996, с. 10].

Стоит, пожалуй, подчеркнуть и разницу восприятия категории времени в христианском и мусульманском мире. Первые мыслят его линейным, а вторые – циклическим. Это влияет на осознание главным героем роуд-муви себя на дороге. Западный протагонист отправляется в путь как искатель приключений, которому чаще всего надо все потерять, чтобы затем обрести обновленного себя, а невозвращение домой имеет драматическую коннотацию, хоть и выглядит весьма романтично и метафорично. Иранский же роуд-муви артикулирован несколько иначе. В нем не столько демонстрируется уход от действительности или протест против системы, сколько раскрывается заурядность существования на дороге. Как метко замечает Г. Абикеева о фильме С. Махмальбаф «Школьные доски» (2000): «Дорога в кино – как жизнь. Здесь все происходит на ходу – и молитвы, и болезни, и женитьба. Старики радуются маленьким радостям, играя в какую-то игру с грецкими орехами, подростки пересказывают свои мальчишеские похождения в охоте за зайцем. И учатся они тоже на ходу: Саид умудряется что-то писать на доске, обучая жену, и Ребур обучает мальчика, мечтающего когда-нибудь написать свое имя» [Абикеева 2013, с. 146]. Поэтому тон и настроение западных роуд-муви почти всегда имеют налет трагизма и тоски, а восточного кино – оттенки надежды и характеристику будничности.

Всякое обобщение опасно, поэтому сразу стоит оговориться, что, разумеется, на Востоке есть разные формы дорожного кино. Если взять персонажей из фильмов турецких режиссеров Н.Б. Джейлана или С. Капланоглу, то они будут воплощать одновременно и европейскую потерянность, и восточную созерцательность. В любом случае на турецкую, особенно стамбульскую, жизнь всегда оказывала воздействие ситуация пограничности между Востоком и Западом, что вносит дополнительные смыслы в современный турецкий арт-хаус. У иранских режиссеров такой проблемы нет. Даже если они хорошо знакомы с западной культурой и искусством, тем не менее над ними довлеет прежде всего восточная мусульманская традиция.

В свете обозначенной темы представляется полезным обратиться к фильмам выдающегося иранского режиссера А. Киаростами. В его творчестве можно наблюдать сплав общемировых кинематографических канонов и местных национальных особенностей. Более ранние эксперименты с роуд-муви, кокерской трилогией, по духу будут ближе восточному пониманию дорожного кино. На фоне деревенской повседневности в «Где дом друга?» (1987) или драматических событий землетрясения в «И жизнь продолжается» (1992) А. Киаростами рассказывает о жизни людей в условиях

исламского режима и о стихийном бедствии, трагедии национального масштаба. Режиссер вскрывает характеры персонажей, взрослых и детей, через их взаимоотношения с друзьями, родителями и возлюбленными.

Однако художественные ресурсы режиссера все больше раскрываются в его работах конца 1990-х гг.: от кокерской трилогии он приходит к своим главным лентам в жанре роуд-муви – «Вкус вишни» (1997) и «Нас унесет ветер» (1999). В этих картинах объединяется богатейшее европейское и азиатское культурное наследие, а понимание пути объединяет иранскую систему ценностей и западные традиции дорожного кино.

В эпоху глобализации и технического прогресса путешествия в лентах Киаростами тесно соприкасаются с темой радикальной саморефлексии. Режиссер повествует о героях, экзистенциально чувствующих мир подобно персонажам западных картин, и вместе с тем хладнокровно задает рамки фильма непрерывностью пути. Режиссер говорит: «Путешествие очень важно для меня. Оно подобно всем моим дорогам: ты не знаешь, как далеко они уведут, нет никаких знаков, говорящих, куда они тянутся, и ты не знаешь, когда и где они закончатся. Важнее всего пребывать в движении» [Orgeron 2008, p. 199].

Преклонение Киаростами перед образом дороги связано с почитанием произведений иранских литераторов и философов в совокупности с личным опытом службы в Отделе управления дорожным движением, где он подрабатывал во время учебы. Позднее режиссер даст такую характеристику автомобилю, одному из главных неодушевленных героев в его картинах: «Мой автомобиль – мой лучший друг. Мой офис. Мой дом. У меня возникает большая близость с человеком, который рядом со мной. Мы находимся в очень комфортной ситуации, потому что не смотрим друг другу в глаза, но сидим рядом. Мы глядим друг на друга только, когда хотим этого. Перед нами большой экран и прекрасные виды. Тишина не кажется тяжелой или удручающей. Никто никого не обслуживает. А главное благодаря автомобилю совершается путешествие»⁴. Далее Киаростами заключает: «На самом деле, автомобиль не сильно отличается от кинематографа. Один большой экран перед нами, два экрана по бокам. Можно даже взобраться на холм, как на подъемном кране. Автомобиль – передвижной кинотеатр» [Dönmez-Colin 2006, p. 53].

⁴Andrew G. Interview with Abbas Kiarostami // Film Guardian Interviews at the BFI. 28 Apr. 2005. URL: <https://www.theguardian.com/film/2005/apr/28/hayfilmfestival2005.guardianhayfestival> (дата обращения 01.03.2021).

В кокерской трилогии тема гибели звучит как всеобщая трагедия, вызванная стихией и не зависящая от воли человека. «Вкус вишни» (1997) – первый фильм Киаростами, в котором режиссер обращается к смерти через частное переживание главным героем разочарования в собственной жизни. В «Нас унесет ветер» (1999) автор в очередной раз возвращается к попытке проникнуть в суть взаимосвязей между миром живых и миром мертвых. Пессимистичная атмосфера обеих картин во многом определяется вектором мысли и настроениями иранского социума середины – конца 1990-х гг. Если западные роуд-муви эпохи контркультуры (и современные их аналоги) всегда создавались под влиянием определенных политических событий и социальных условий, то и на фильмы Киаростами накладываются внешние факторы надкинематографического характера.

Само название «роуд-муви» (дорожное кино) уже задает движение в направлении ключевых для этого жанра концептов «пути», «дороги», «странствия». Историческая перспектива предоставляет возможность взглянуть на трансформацию данного жанра, развитие и становление его стилистики и эстетики в западных фильмах и кинематографе мусульманского Востока. Констатируя, с одной стороны, многообразие жанровой и смысловой вариативности североамериканских и европейских роуд-муви, мы в то же время видим сходство, определяющее *мотив путешествия* как основополагающий в сюжете и задающий тон для постановки вопросов онтологического порядка. В свою очередь иранский национальный кинематограф отражает универсальный код мусульманского искусства, в котором символика пути может быть дешифрована через призму средневековой персидской литературы, философии суфизма, норм шариата и догматики ислама, где тема пути, странствия является одной из центральных. Таким образом, последовательно раскрывая *формулу* жанра роуд-муви через призму киноискусства западных стран и национального кинематографа Ирана, мы видим, как расходятся и сходятся вновь концепции пути в роуд-муви, представленные национальными кинематографами разных стран и континентов.

Литература

- Абикеева 2013 – *Абикеева Г.О.* Кинодом Махмальбаф. М.: НЛО, 2013. 368 с.
 Мехти 1996 – *Мехти Т.Н.* Средневековая мусульманская культура: философия сокрытого и эстетика проявленного. Баку: Ганун, 1996. 280 с.
 Ali, Leaman 2008 – *Ali K., Leaman O.* Islam: The Key, L.; N.Y.: Routledge, 2008. 202 p.

- Archer 2013 – *Archer N. The French Road Movie: Space, Mobility, Identity*. N.Y.; Oxford: Berghahn Books, 2013. 208 p.
- Cohan, Hark 1997 – *The Road Movie Book* / Ed. by S. Cohan, I.R. Hark. L.; N.Y.: Routledge, 1997. 397 p.
- Dönmez-Colin 2006 – *Dönmez-Colin G. Cinema of the Other. A Personal Journey with Film-makers from the Middle East and Central Asia*. Portland, Oregon: Intellect Books, 2006. 200 p.
- Gott, Schilt 2013 – *Open Roads, Closed Borders: The Contemporary French-Language Road Movie* / Ed. by M. Gott, Th. Schilt. Bristol; Chicago: Intellect, 2013. 182 p.
- Hsu 2010 – *Hsu R. Ethnic Europe: Mobility, Identity, and Conflict in a Globalized World*. Stanford: University Press, 2010. 272 p.
- Laderman 2002 – *Laderman D. Driving Visions. Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press, 2002. 334 p.
- Mazierska, Rascaroli 2006 – *Mazierska E., Rascaroli L. Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. L.; N.Y.: Wallflower Press, 2006. 224 p.
- Netton 2005 – *Netton I.R. Golden Roads. Migration, Pilgrimage and Travel in Mediaeval and Modern Islam*. L.; N.Y.: Curzon Press, 2005. 214 p.
- Orgeron 2008 – *Orgeron D. Road Movies from Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. L.; N.Y.: Palgrave MacMillan, 2008. 239 p.
- Schimmel 1994 – *Schimmel A. Deciphering the Signs of God. A Phenomenological Approach to Islam*. N.Y.: State University of N.Y. Press, 1994. 324 p.

References

- Abikeeva, G.O. (2013), *Kinodom Makhmalbaf* [Makhmalbaf Cinema House], NLO, Moscow, Russia.
- Ali, K. and Leaman, O. (2008), *Islam: The Key*. Routledge, New York, London, UK.
- Archer, N. (2013), *The French Road Movie: Space, Mobility, Identity*. Berghahn Books, New York, USA, Oxford, UK.
- Cohan, S. and Hark, I.R. (eds.) (1997), *The Road Movie Book*, Routledge, New York, USA, London, UK.
- Dönmez-Colin, G. (2006), *Cinema of the Other. A Personal Journey with Film-makers from the Middle East and Central Asia*. Intellect Books, Portland, Oregon, USA.
- Gott, M. and Schilt, Th. (eds.) (2013), *Open Roads, Closed Borders. The Contemporary French-Language Road Movie*. Intellect, Chicago, Bristol, United Kingdom.
- Hsu, R. (2010), *Ethnic Europe: Mobility, Identity, and Conflict in a Globalized World*. University Press, Stanford, USA.
- Laderman, D. (2002), *Driving Visions. Exploring the Road Movie*. University of Texas Press, Austin, USA.
- Mazierska, E. and Rascaroli, L. (2006), *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. Wallflower Press, London, UK, New York, USA.

- Mehti, N. (1996), *Srednevekovaya musulmanskaya kultura: filosofiya sokrytogo i estetika proyaclennogo* [Medieval Muslim culture. The philosophy of the Hidden and the aesthetics of the revealed], Ganun, Baku, Azerbaydzhan.
- Netton, I.R. (2005), *Golden Roads. Migration, Pilgrimage and Travel in Mediaeval and Modern Islam*. Curzon Press, New York, USA, London, UK.
- Orgeron, D. (2008), *Road Movies from Muuybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. Palgrave MacMillan, New York, USA, London, UK.
- Schimmel, A. (1994), *Deciphering the Signs of God: A Phenomenological Approach to Islam*. State University of N.Y. Press, New York, USA.

Информация об авторах

Наталья В. Казурова, кандидат исторических наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург, Россия; 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 3; kazurova@inbox.ru

Екатерина Ю. Трушкина, кандидат философских наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; e.trushkina@gmail.com

Information about the authors

Natalia V. Kazurova, Cand. of Sci. (History), Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences, Saint-Petersburg, Russia; bld. 3, Universitetskaya quay, Saint-Petersburg, Russia, 199034; kazurova@inbox.ru

Ekaterina Y. Trushkina, Cand. of Sci. (Philosophy), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; e.trushkina@gmail.com

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
Н.К. Егорова

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Подписано в печать 12.05.2021.

Формат $60 \times 90^{1/16}$.

Уч.-изд. л. 7,6. Усл. печ. л. 9,0.

Тираж 1050 экз. Заказ № 1193

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6

www.rggu.ru

www.knigirggu.ru