



ВЕСТНИК РГГУ

Серия
«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

Series
“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”

Academic Journal

Основан в 1996 г.

Founded in 1996

3
2019

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 Literary Theory:

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 cultural studies, 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

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

Editorial Board

D.I. Antonov, Cand. of Sci. (History), Assistant professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

P.M. Arkadiev, Cand. 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

N.P. Grintser, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

V.V. Gudkova, Dr. of Sci. (art studies), State Institute for Art Studies, 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), Université 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, Kraków, Poland
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), Assistant professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testeleets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), 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

Editor responsible for the current issue: D.I. Antonov, Cand. of Sci (History), assistant 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, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;

П.М. Аркадьев, кандидат 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, Московский государственный объединенный музей-заповедник, Москва, Российская Федерация;

Л.В. Беловинский, доктор исторических наук, профессор, Московский государственный институт культуры, Москва, Российская Федерация;

Н.П. Гринцер, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;

В.В. Гудкова, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания, 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. Жепниковска, 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. Литовецкий*, 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.Н. Антонов, кандидат исторических наук, доцент (РГГУ)

CONTENTS

Studies in Cultural History

- Toporova A.V.*
 Gesture in Medieval Western European Sermons
 (Based on the Example of 13th and 14th Century Italian Sermons) 10
- Gerstein A.B.*
 Public Performances Deluding the Pseudo-Ruler:
 Between Funny the Serious 21

Visual Studies

- Makhov A.E.*
 Medieval Anger: Two Types – Two Systems
 of Manual and Facial Gestures 39
- Antonov D.I.*
 “The Damned Trinity” as the Hypermotif of Russian Iconography 62
- Sukina L.B.*
 ‘And Throwing up her Hands, she was Dumbfounded’ –
 Turning Lot’s Wife into a Pillar of Salt in Russian Art
 of the second Half of the 16th – 17th Centuries 79
- Pchelov E.V.*
 Motions and Emotions on the Ceremonial Portraits of Russian Monarchs .. 98

Современная культура и медиалог

- Shmatova G.A.*
 Is there a Chance to Evade “antics” on Stage?
 On the Crisis of Scenic Representation of Emotions 123
- Tarasova A.V.*
 Gesture as a Projection of Feeling in a South Korean TV Series.
 Ways of Use 138

СОДЕРЖАНИЕ

Культурно-исторические исследования

- Топорова А.В.*
Жест в средневековой западноевропейской проповеди
(на примере итальянской проповеди XIII–XIV вв.) 10

- Герштейн А.Б.*
Публичные сцены высмеивания лжеправителя:
между потешным и серьезным 21

Визуальные исследования

- Махов А.Е.*
Средневековый гнев: две разновидности –
две жестово-мимические системы 39

- Антонов Д.И.*
«Адская троица» как гипермотив русской иконографии 62

- Сукина Л.Б.*
И вскинув руки, она остолбенела –
превращение жены Лота в соляной столп
в русском искусстве второй половины XVI–XVII в. 79

- Пчелов Е.В.*
Жесты и эмоции на парадных портретах российских монархов 98

Современная культура и медиалог

- Шматова Г.А.*
Возможно ли избежать «кривляний» на сцене?
О кризисе сценической репрезентации эмоций 123

- Тарасова А.В.*
Жест как проекция чувства в южнокорейском телесериале:
о способах применения 138

Жест в средневековой западноевропейской проповеди (на примере итальянской проповеди XIII–XIV вв.)

Анна В. Топорова

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия, info@imli.ru;
Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, centro.studi.it@gmail.com*

Аннотация. Отношение к использованию жестов и мимики в средневековой проповеди было амбивалентным. С одной стороны, трактаты по искусству сочинения проповеди, *Artes praedicandi*, предостерегали проповедников от чрезмерной жестикуляции, являющейся выражением личных эмоций. С другой – жест становится средоточием мысли, визуализацией определенной идеи или концепции, а также способом привлечь внимание уставшей аудитории, развлечь ее и облегчить ей восприятие сложных проблем. В настоящей статье анализируется с этой точки зрения манера проповедовать св. Франциска Ассизского, известная нам по его жизнеописаниям. Внешне эксцентричное поведение во время проповеди всегда скрывает за собой некий духовный смысл, концентрирующийся в конкретном жесте (надевание веревки на шею или снятие одежды, пожатие лапы волку из Губбио, благословение птиц и др.). Францисканскую традицию жестикуляции продолжает проповедник XV в. Бернардино да Сиена: его излюбленный жест – протягивание таблички с инициалами Иисуса Христа на фоне расходящихся лучей – выражает суть его проповеднического кредо: живая вера в повседневной жизни. Аналогичную функцию выполняет жест у Роберто Караччоло да Лечче (выдвижение Распятия в направлении слушателей). А богатая мимика и эмоциональные восклицания, междометия, вздохи Бернардино да Сиена представляют собой хорошо продуманную тактику держать контроль над аудиторией.

Таким образом, в средневековой проповеди жест не должен быть непосредственным выражением эмоции, а призван служить для передачи богословского содержания и способствовать его усвоению слушателями, не всегда имеющими соответствующую подготовку.

© Топорова А.В., 2019

Ключевые слова: средневековая проповедь, жест как знак, мимика, Франциск Ассизский, Бернардино да Сиена

Для цитирования: Топорова А.В. Жест в средневековой западноевропейской проповеди (на примере итальянской проповеди XIII–XIV вв.) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 3. С. 10–20.

Gesture in Medieval Western European Sermons (based on the example of 13th and 14th century Italian sermons)

Anna V. Toporova

*Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy
of Sciences, Moscow, Russia; Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia; centro.studi.it@gmail.com*

Abstract. The attitude towards the use of gesture and facial expression in medieval sermons was ambivalent. On the one hand, treatises on the art of making sermons (*Artes praedicandi*) warned preachers of excessive gesticulation as an expression of personal emotion. On the other, gesture became a concentration of thought, a visualization of a certain idea or concept, and a means of attracting the attention of a tired audience, entertaining it, and helping it to understand complex problems. In this article, we analyze from this standpoint the manner of preaching of St. Francis of Assisi, about which we know from his vitae. His seemingly eccentric behavior while preaching always hid a certain spiritual meaning that was concentrated in a concrete gesture (putting a rope around his neck, taking off his clothes, squeezing the paw of the wolf from Gubbio, blessing birds, etc.). The Franciscan tradition of gesticulation was continued by the 15th-century preacher Bernardino of Siena. His favorite gesture – holding up a tablet with the initials of Jesus Christ with diverging rays in the background – expressed the essence of his credo as a preacher: living faith in everyday life. A similar function was performed by a gesture of Roberto Caracciolo da Lecce: holding a Crucifixion before the audience. Bernardino of Siena's manifold facial expressions, emotional exclamations, interjections, and sighs represent a well-planned strategy for controlling the audience.

Thus gesture in medieval sermons was not an immediate expression of emotion but a means of transmitting theological content and helping the audience to assimilate it, no matter what its educational background.

Keywords: medieval sermon, gesture as a sign, facial expression, St. Francis of Assisi, Bernardino of Siena

For citation: Toporova AV. Gesture in Medieval Western European Sermons (based on the example of 13th and 14th century Italian sermons). *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, 2019;3: 10-20.

Введение. Жест как знак

Как известно, жест – это знак, заключающий в себе определенную информацию, понятную для людей, принадлежащих к одному культурному пространству, то есть жест имеет национальную и временную специфику. Наглядным примером тому является первая сцена первого акта шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта». В ней представлена встреча слуг из двух враждующих домов, Монтекки и Капулетти. Горя желанием устроить ссору, один из слуг придумывает удачный повод: «I will bite my thumb at them» (досл.: «Я буду грызть мой большой палец на их счет») – говорит он и приводит это намерение в исполнение. Интересно сопоставить два перевода этого пассажа на русский. Щепкина-Куперник переводит его как «показать кукиш», справедливо полагая, что в русской культурной традиции не понятен смысл шекспировского жеста – грызть палец; тогда как кукиш вне всяких сомнений воспринимается как оскорбительный жест. Пастернак предлагает более близкий к оригиналу перевод: «Я буду грызть ноготь по их адресу. Они будут опозорены, если смолчат». И далее следует замечательный диалог:

А б р а м: Не на наш ли счет вы грызете ноготь, сэр?

С а м с о н: Грызу ноготь, сэр.

А б р а м: Не на наш ли счет вы грызете ноготь, сэр?

<...>

С а м с о н: Нет, я грызу ноготь не на ваш счет, сэр. А грызу, говорю, ноготь, сэр.

Г р е г о р и о: Вы набиваетесь на драку, сэр? [1 с. 15–16]

И хотя в русской культурной традиции грызть ноготь – это в первую очередь знак невоспитанности, а не оскорбления, в вышеприведенном ироническом диалоге функция этого жеста вполне понятна.

Средневековье – эпоха, особенно трепетно относившаяся к знакам. Средневековый человек исходил из того, что Бог говорит с ним знаками, которые надо распознать и интерпретировать. Священное Писание и природа воспринимались как две книги, в которых

содержалось божественное сообщение. И если в первой оно выражено в словах, хотя и не всегда понятных, то во второй – в знаках, требующих расшифровки. Блестящую иллюстрацию этого тезиса являет первая глава романа У. Эко «Имя розы», произведения, построенного с опорой на семиотические теории его автора. Мудрый и проницательный монах-францисканец Вильгельм из Баскавиллы подходит со своим послушником Адсоном к бенедиктинскому аббатству, куда он направлен с дипломатической миссией. Навстречу им движется некая процессия с монастырским келарем во главе. После полагавшихся приветствий Вильгельм – совершенно неожиданно – сообщает келарю, где находится тот конь, которого он ищет (хотя ранее о коне не было сказано ни слова), описывает его внешний вид и сообщает его имя. Несколько позже он объясняет ошеломленному Адсону, как по знакам, замеченным им на пути (обломанная ветка, черный конский волос, следы копыт, расположенные на равном расстоянии друг от друга, помойка с остатками соломы), а также исходя из знания общего культурного контекста, рыцарского и религиозного, он реконструировал облик коня, его путь и даже имя. В заключение он произносит:

Всю поездку я учу тебя различать следы, по которым читаем в мире, как в огромной книге. Сказал же Алан Лилльский:

всей вселенной нам творенье –
будто бы изображенье,
книга или зеркало, –

и судил о неисчерпаемом обилии символов, коими Господь через посредство творений своих глаголет к нам о вечной жизни [2 с. 38].

Именно умение видеть и распознавать знаки помогает Вильгельму раскрыть серию загадочных убийств, совершенных в аббатстве.

Амбивалентность восприятия жеста

Все это надо иметь в виду, говоря о жесте применительно к средневековой проповеди. Разумеется, жест был очень мощным средством воздействия на слушателей, и средневековые проповедники не могли не прибегать к нему. Тем не менее или, наоборот, именно в силу этого отношение к использованию жестов и мимики в средневековой проповеди было амбивалентным. Следует отметить, что поведение проповедника, манера проповедовать

и построение проповеди были подробнейшим образом освещены в специальных трактатах – «*Artes praedicandi*». Концепция личности проповедника занимает в них важное место. Еще Григорий Великий пишет в «Пастырском правиле» о том, что проповедник должен быть одновременно устремлен к Богу и обращен к пастве; всеми силами он должен стремиться избегать тщеславия. Это положение повторяют почти все авторы «*Artes praedicandi*». Гвиберт Ножанский в трактате «Каким образом следует составлять речь» предостерегает проповедника ставить в центр проповеди свою личность, заботиться о своей славе, а не о духовном наставлении слушателей. О том же говорит Алан Лилльский в «Сумме проповеднического искусства»: передавая слушателям божественную весть, проповедник не должен выставить себя вперед. Гийом Овернский («О ликах мира») призывает проповедника смиренно передавать другим вверенное ему сокровище. Гумберт Романский в своем сочинении «Об образовании проповедников» решительно предостерегает их от гордости и любования собой. Примеры такого рода можно было бы продолжить. Следствием этих наставлений является отрицательное отношение к чрезмерной жестикуляции как выражению личных эмоций и способу привлечения внимания к собственной персоне. Таким образом, жестикуляция не одобряется, когда она поверхностна и обращена на самого себя, когда она отвлекает от содержания, мешает самоуглублению слушателей, их внутренней работе по постижению смысла, который стремится передать проповедник.

Помимо «*Artes praedicandi*» мы находим и другие свидетельства такого отношения. Например, сохранилась не только запись проповеди доминиканца Джордано да Пиза, произнесенной им во Флоренции в Страстную пятницу 1306 г., но и описание того впечатления, которое она произвела: «Он заставил всех плакать; рыдали мужчины и женщины, старики и дети, равно как и прочие. А он пребывал в одном состоянии, лицо его не изменилось, он не сделал ни одного жалостливого жеста, как если бы он проповедовал о чем-то другом» (а не о Страстях Господних) [3 с. LXXXV]. Эта проповедь построена как драматическое действие вселенского масштаба, в котором участвуют Бог-Отец, Христос, Богородица, Церковь и иерусалимские женщины – каждый из них произносит цитаты из пророков и Песни песней, прообразующих описываемые события, поэтому устранение проповедника от выражения собственной позиции иначе как целомудренным и благоговейным не назовешь.

Противоположный пример являют те проповедники, которые пытались дешевыми приемами завоевать расположение публики. В Италии таких оказалось много в XV в., когда традиционная

проповедь стала казаться не отвечающей новым вкусам. По словам известного проповедника XV в. Бернардино да Сиена, эти люди заботятся о «красивой речи», «красивом диспуте», «о жизни же души ничего не знают» [4 с. 264]. Эпоха Возрождения выдвинула ряд проповедников: Мариано да Дженнаццано, возвращавшийся при дворе Лоренцо Медичи, Паоло Аттаванти, Габриелло Барлетта, – которые в угоду образованной публике цитировали в проповедях античных авторов, Данте, Петрарку (Дженнаццано даже собирался комментировать их сочинения в проповедях), использовали напыщенный стиль, неумеренную жестикуляцию, часто грубые шутки. Внешняя сторона была в их проповедях важнее содержания.

*Жест как способ передачи духовного смысла.
Франциск Ассизский*

Вместе с тем мы знаем немало примеров, когда жест становится средоточием мысли, визуализацией определенной идеи или концепции, способом заставить аудиторию задуматься. С этой точки зрения привлекает внимание манера проповедовать св. Франциска Ассизского, известная нам по его жизнеописаниям. Его проповеди отличались особой драматичностью и театральностью, если не сказать экстравагантностью. Известно, что Франциск порицал проповедников, «которые продают свое служение за грош тщеславия» [5 с. 469] («Второе житие» Фомы Челанского, гл. СХХIII). Как говорится в «Легенде трех спутников», «он не прибегал к угодничеству, пренебрегал красноречием» [5 с. 746]. А однажды Франциск выразил эту мысль не словами, а жестами и действиями. Вот как эта проповедь описана во «Втором житии» Фомы Челанского: «Когда они собрались, как обычно, *услышать слово Божие*, но также чтобы увидеть отца, Франциск *возвел очи на небо*, где всегда находилось его сердце, и начал молиться Христу. Затем приказал, чтобы ему принесли пепел, сыпал его вокруг себя, а остаток высыпал себе на голову» [5 с. 504]. Когда же слушатели недоумевали, что будет далее, он прочитал покаянный 50-й псалом и быстро удалился. Такая сцена, более чем слова, должна была убедить слушателей в важности смирения.

Жития Франциска сообщают и о других аналогичных сценах: например, в Ассизи он проповедовал обнаженный с веревкой на шее в знак покаяния за съеденный им во время болезни кусок курицы (об этом повествуется в «Первом житии» Фомы Челанского, гл. XIX, и в «Большой легенде» Бонавентуры, гл. VI); проповедуя перед папой Римским Гонорием III, Франциск перебирал ногами,

как если бы танцевал, в знак духовной радости. Такое внешне эксцентричное поведение во время проповеди всегда скрывает за собой некий духовный смысл, концентрирующийся в конкретном жесте: надевание веревки на шею или снятие одежды, посыпание главы пеплом, перебирание ногами. Часто в жесте заключен основной смысл проповеди; таково пожатие лапы волку из Губбио, благословение птиц, эпизоды, особенно ярко описанные в «Цветочках Франциска Ассизского». Казалось бы, оба эти жеста вполне традиционны, но не традиционен их адресат – птицы или свирепый волк, досаждавший жителям Губбио постоянными нападениями на скот и людей. Эффект этих жестов оказался удивительным для очевидцев: волк прекратил свои хищнические вылазки и подружился с жителями Губбио, а птицы выстроились в воздухе в форме креста. Эти сцены отсылают нас к сочиненному Франциском «Гимну творений», где речь идет о духовном родстве всех творений Божиих и об их единстве в восхвалении своего Создателя.

Жест в проповеди Бернардино да Сиена

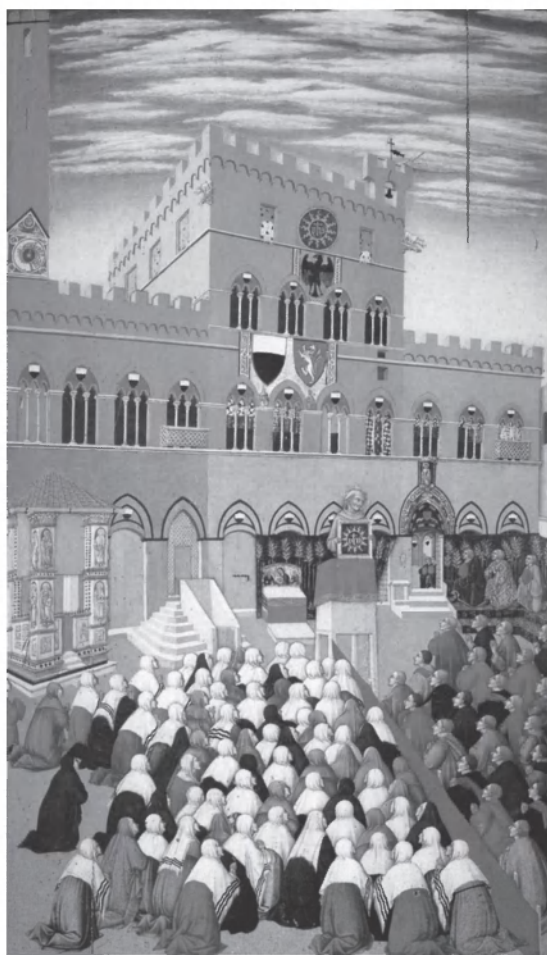
Францисканскую традицию жестикюляции продолжает Бернардино да Сиена, пользовавшийся необыкновенной популярностью: толпы народа встречали его с оливковыми ветвями при въезде в город; к нему обращались как к епископу (коим он не являлся) с просьбой рукоположить в священники; его проповеди собирали огромное количество народа и дословно записывались. Он известен распространением культа Иисусова имени среди своих слушателей (кстати, из-за нетрадиционности этого предприятия он имел немало неприятностей; в частности, трижды дело доходило до инквизиции и трижды он выходил оправданным). Во время проповедей Бернардино показывал своим слушателям табличку с тремя золотыми буквами YHS/IHS (аббревиатура от Yehsus/Iehsus), помещенными внутри солнца с исходящими из него лучами, прямыми и волнистыми, на голубом фоне: двенадцать больших символизируют апостолов, неопределенное количество малых – прочих учеников. Сохранились многочисленные живописные свидетельства этого жеста: Сано ди Пьетро, Бенвенуто ди Джованни, Андреа Мантенья, Россело ди Якопо Франки и другие художники зафиксировали его на своих картинах. Бернардино призывал повсюду помещать этот знак: на общественных зданиях и частных домах, на знаменах, на предметах домашнего обихода. В 1425 г. он был размещен на фронте палатцо Пубблико, Дворца коммуны, в Сиене. Этот знак выражает суть его проповеднического кредо:

живая вера в повседневной жизни. Он вовсе не связан, как можно было бы подумать, с богословием божественного имени, которое Бернардино мог знать по трудам своих собратьев по ордену Жильбера да Турне и Убертино да Казале. У Бернардино речь идет не о глубинах религиозной философии (как, например, у Мейстера Экхарта в связи с тетраграммой божественного имени), а о внедрении в общественную жизнь благочестивого обычая; т. е. цель Бернардино миссионерская. Таблички с именем Иисуса были для него скорее внешним знаком, призванным напомнить горожанам об их христианстве. Впрочем, вполне естественно, что, проповедуя перед широкими массами, Бернардино и не мог углубляться в сложные богословские проблемы. Аналогичную функцию выполняет жест у другого францисканского проповедника, Роберто Караччоло да Лечче, которого нередко приглашали в качестве миротворца (*paciere*), чтобы проповедями и участием в переговорах он способствовал примирению враждующих партий в итальянских городах. Во время таких проповедей Роберто да Лечче выдвигал в направлении слушателей Распятие. И этот жест умягчал сердца, вызывал раскаяние и способствовал примирению.

Что касается Бернардино, то он прибегал к жестам и для других целей: чтобы привлечь внимание уставшей аудитории, развлечь ее и облегчить ей восприятие сложных проблем (заметим, что проповеди длились по несколько часов, так что передышка, безусловно, не была лишней). Его манера проповедовать отличалась использованием не только жестов, но и мимики, эмоциональных восклицаний, междометий, вздохов (они отмечены в тексте проповедей его усердным писцом, *reportatore*). Все это хорошо продуманная тактика, помогающая проповеднику держать контроль над аудиторией. Бернардино ожидает от слушателей живого участия, он задает вопросы, риторические и не только, делает замечания, приводит эпизоды из повседневной жизни прихожан [6 с. 83–90]. Жестикуляция и мимика помогают ему в этом, они становятся действенным средством невербальной коммуникации со слушателями. Ср.: «Ты видел, когда кто-нибудь рассержен на другого? Знаешь, как он это показывает? Он показывает это нахмуренным лицом, смотри... вот так!» [7 с. 300]. (Заметим в скобках, что ради установления общения с аудиторией Бернардино пошел на очень существенные изменения в структуре проповеди [8 с. 98–160]). У некоторых проповедников (например, у Джироламо Савонаролы) жестикуляция была выражением его нервного, порой экстатического внутреннего устройства.

Заключение

Подводя итоги, можно сказать, что в средневековой проповеди жест выполнял разнообразные функции. Но главным образом он призван был служить для передачи духовного смысла, богословского содержания, а не быть непосредственным выражением сиюминутной эмоции. И, конечно, он должен был способствовать усвоению этого смысла слушателями, не всегда имеющими соответствующую подготовку.



Сано ди Пьетро.
Св. Бернардино проповедует на площади Кампо.
Ок. 1445



Андреа Мантенья.
Св. Бернардино с ангелами. Ок. 1460

Литература

1. Шекспир В. Сочинения: в переводе Б. Пастернака. Т. 1. М.; Л.: Искусство, 1949. 608 с.
2. Эко У. Имя розы / Пер. Е. Костюкович. М.: АСТ, 2017. 672 с.
3. *Giordano da Pisa*. Quaresimale fiorentino 1305–1306 / Ed. critica a cura di C. Delcorno. Firenze: Sansoni, 1974. 556 p.
4. *Bernardino da Siena*. Le prediche volgari (Firenze 1425). A cura di C. Cannarozzi. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1940. V. 2. 403 p.
5. Истоки францисканства / Пер. О. Седаковой, А. Топоровой, Л. Сумм. Assisi: Movimento francescano, 1996. 1160 с.
6. Топорова А.В. Религиозная жизнь средневековой Италии в зеркале литературы. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 191 с. (Серия Mediaevalia)
7. *Bernardino da Siena*. Prediche volgari. A cura di P. Bargellini. Milano; Roma: Rizzoli, 1936. 1173 p.
8. Топорова А.В. Проповедь и проповедники в Италии: от Средних веков к Возрождению. М.: Тезаурус, 2011. 380 с.

References

1. Shakespeare W. Plays. Moscow, Leningrad: Iskustvo Publ.; 1949. 608 p. [In Russ.]
2. Eco U. The Name of the Rose. Moscow: AST Publ.; 2017. 672 p.
3. Giordano da Pisa. Quaresimale fiorentino 1305–1306 / Ed. critica a cura di C. Delcorno. Firenze: Sansoni, 1974. 556 p.
4. Bernardino da Siena. Le prediche volgari (Firenze 1425). A cura di C. Cannarozzi. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1940. V. 2. 403 p.
5. Sources of the Franciscan Order. Assisi: Movimento francescano, 1996. 1160 p. [In Russ.]
6. Toporova AV. Religious Life in Medieval Italy through the Prism of Literature. Moscow; Sankt-Peterburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ.; 2018. 191 p. (Mediaevalia) [In Russ.]
7. Bernardino da Siena. Prediche volgari. A cura di P. Bargellini. Milano; Roma: Rizzoli, 1936. 1173 p.
8. Toporova AV. Sermons and Preachers in Italy: from the Middle Ages to the Renaissance. Moscow: Tezaurus Publ.; 2011. 380 p. [In Russ.]

Информация об авторе

Анна В. Топорова, доктор филологических наук, доцент, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия; 121069, Россия, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а; info@imli.ru; Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; centro.studi.it@gmail.com

Information about the author

Anna V. Toporova, Dr. of Sci. (Philology), assistant professor, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 25a, Povarskaya st., Moscow, 121069, Russia; info@imli.ru; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, 125993, Russia; centro.studi.it@gmail.com

Публичные сцены высмеивания лжеправителя: между потешным и серьезным

Анна Б. Герштейн

*Институт всеобщей истории Российской академии наук,
Москва, Россия, odysseus1989@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена анализу эпизодов публичного высмеивания самозванца Тиля Колупа, провозгласившего себя в 1284–1285 гг. императором Фридрихом II Штауфеном (1194–1250) в рейнских землях Германской империи – в то время, когда прежняя династия пресеклась, а легитимность новой (Габсбургов) еще не была непререкаемой.

На примере двух детальных описаний хроник (*Gesta Henrici Archiepiscopi Treverensis, Iohannis abbatis Victoriensis Liber. centarum historiarum*) конца XIII – первой четверти XIV в., впервые вводимых в оборот в отечественной историографии, автор подробно разбирает, как функционировал смех в пространстве политического дискурса. В статье показано, что смех в площадных театрализованных сценах в Кельне и Вецларе выполнял сразу несколько функций. Помимо собственно смеха и высмеивания он был способом отречения от «верности» якобы императору Фридриху и одновременно присягой своему законному господину. Таким образом, смех являлся определенного рода языком символической коммуникации власти и общества, понятным обеим сторонам. Атрибуты и декорации карнавала (городская площадь, толпа, шутовской король в качестве протагониста) фактически были перенесены в серьезный, политический, дискурс и стали инструментом для репрезентации социальной группой своих социально-политических установок. Именно фигура самозванца, таким образом, позволила раскрыть механизм использования смеха и его функции в качестве политического языка в средневековой городской культуре.

Ключевые слова: лжеправитель, смех, высмеивание, публичное представление, политическая коммуникация, городское сообщество, власть

Для цитирования: Герштейн А.Б. Публичные сцены высмеивания лжеправителя: между потешным и серьезным // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 3. С. 21–38.

Public Performances Deriding, the Pseudo-Ruler. Between the Funny and Serious

Anna B. Gerstein

*Institute of General History of Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia; odysseus1989@mail.ru*

Abstract. The article is devoted to the analysis of episodes of public derision of the impostor Til Kolup, who proclaimed himself the emperor Frederick II in 1284–1285 II Staufen (1194–1250) in the Rhine lands of the German Empire – at a time when the former dynasty was ended, and the legitimacy of the new (Habsburg) was yet not indisputable. The author analyses the detailed evidences of two chronicles of the end of the 13th – the first quarter of the 14th century (*Gesta Henrici Archiepiscopi Treverensis, Iohannis abbatis Victoriensis Liber centarum historiarum*), introducing them into scientific use of our country. The author explores how the laugh operates in the political discourse.

The paper shows that the laugh in the dramatized performances in the market square of Cologne and Wetzlar accomplished various functions. Besides laughing and deriding, it served as a way of townsfolk's denial of their 'loyalty' to so-called emperor Frederick II and their oath of allegiance to their legal king at the same time. Therefore the laugh was a kind of symbolic communication of power and society, well understood by both sides. The attributes and sets of carnival (market square, townsfolk, a character of a fool king as a protagonist) were in fact incorporated in the "serious" discourse of politics from the space of humour and laugh. It became an instrument for representation the social and political attitude of a social group. In summary, it was the figure of impostor that enabled uncovering the mechanism of the usage of laugh and his functions as a political language in the urban culture in the Middle Ages.

Keywords: *pseudo-ruler, laugh, derision, public performance, political communication, urban community, power.*

For citation: Gerstein AB. Public Performances Deriding, the Pseudo-Ruler. Between the Funny and Serious. *RSUH / RGGU. Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, 2019;3:21-38.

Введение

Смех – это физиологическая реакция человека¹, но одновременно и движение ума, нервов [1 с. 8]. Проявление этой эмоцио-

¹ Смех // Психологос: Энциклопедия практической психологии [Электронный ресурс]. URL: <https://www.psychologos.ru/articles/view/smeh> (дата обращения 28 янв. 2019).

нальной реакции одновременно и *activae*, и *contemplativae* способно воздействовать не только на мир чувств индивида (группы), но и на его (их) социальную позицию и репрезентацию, политическое поведение. Перечисленные сферы человеческой жизни, следовательно, могут стать актуальным предметом научного исследования, а это, в свою очередь, позволяет охарактеризовать определенным образом ту или иную культуру в целом. М.М. Бахтин [2 с. 17] и позже С.С. Аверинцев [1 с. 15] отмечали среди прочего, что смех позволяет членам сообщества выйти за рамки той системы ценностей, которая существовала до его появления. Он трансформирует ее и после самого акта смеха возвращает сознание индивида уже в иную реальность, переосмысленную.

И поскольку смех – это реакция мускулов, то им можно манипулировать [1 с. 9].

Эти наблюдения классиков отечественной гуманитарной науки о смеховой культуре западноевропейского Средневековья и Возрождения я постараюсь соотнести с описанием двух эпизодов из жизни некоего самозванца, выдававшего себя в 1284–1285 гг. за императора Фридриха II Штауфена (1194–1250). Важно оговориться, что речь пойдет о средневековом смехе, но не в пространстве такого празднично-ритуального действия, где все вовлеченные четко понимают характер и жанр разыгрываемых сцен, а роли действующих лиц точно определены и заранее известны всем без исключения участникам (включая зрителей, которые тоже являются участниками²). Смех моих источников отчасти срежиссирован, отчасти спонтанен. Он и смех, и высмеивание, но в то же время и язык символической коммуникации. Этот смех существенно повлиял на социально-политическую жизнь городского населения германских земель, определил судьбу короля Рудольфа Габсбурга (1218–1291) и, в немалой степени, сам ход истории Германской империи в конце XIII в.

Главный герой этой статьи Тиль Колуп (*нижне-нем.*), или Дитрих Деревянный Башмак³, – один из примерно дюжины самозванцев, что объявляли себя в последней четверти XIII – самом начале XIV в. императором Фридрихом II Штауфеном. Бесспорно, он был самым успешным из всех, поскольку его признавали

² «Ибо карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей, там нет рампы» [2 с. 12].

³ См., например: [3 с. 182, 4 с. 103]. Указанное прозвище, однако, не проливает свет на происхождение этого самозванца или род его занятий и никак не конкретизирует, насколько он был приближен к настоящему Штауфенскому императору или, скорее, к его двору.

как правителя около года и население германских городов, и некоторые представители знати [5 с. 462]. Пик его «политической карьеры» был столь заметным, что современник событий хронист Элленхард Страсбургский († 1304) писал (впрочем, не исключено, что преувеличивая), что законный король Рудольф Габсбург стоял чуть ли не на пороге потери своей власти, ибо многие в Германии всерьез подумывали перейти на сторону этого «императора Фридриха» [6 с. 126].

Успех – более или менее длительный – лже-Фридрихов был обусловлен комплексом причин: ослаблением центральной власти в германских землях, ее дефицитом, сомнениями населения в легитимности и/или недовольством политикой действующего правителя⁴, наличием устойчивых представлений у подданных о том, что при прежнем государе был порядок и справедливость в отличие от теперешних смутных времен, и т. д.⁵

После смерти императора Фридриха II в 1250 г. и краткого правления его сына, Конрада IV († 1254), династия Штауфенов пресеклась и германский трон оставался вакантным до 1273 г., когда королем был избран Рудольф Габсбург. Титул императора Священной Римской империи после Фридриха II стал носить с 1312 г. только Генрих VII Люксембург.

Не следует забывать и о том, что XIII столетие было временем эсхатологических ожиданий, и такая фигура, как Фридрих II, у приверженцев учения Иоахима Флорского (1132–1202) отождествлялась то с Антихристом, то с императором «последних времен». В обоих сценариях его смерть в 1250 г. не вписывалась в расчеты средневековых интеллектуалов⁶. Вера же простолюдинов в то, что великий государь вернется и восстановит порядок, мир и справедливость в своей стране, найдет управу на представителей Церкви и на сеньоров-притеснителей⁷, не в последнюю очередь сформировалась им самим еще при жизни. Как и активно насаж-

⁴ См., например: [7]. Здесь именно недовольство населения налоговой политикой Габсбурга называется причиной того, что на лже-Фридрихов, объявлявшихся то тут, то там в германских землях, стали массово обращать внимание.

⁵ Комплексное исследование условий появления правителей-самозванцев в германских землях конца XIII – середины XIV в. (Балдуина Фландрского, Фридриха II и Вальдемара Бранденбургского) см.: [8].

⁶ Ср.: [9 с. 191].

⁷ См., например: [10 с. 46].

даемая самим Фридрихом идея, что династия Штауфенов будет восседать на престоле империи до Страшного суда⁸.

Тиль Колуп действовал в области Нижнего Рейна. Как и другие лже-Фридрихи до и после него, этот человек прибыл в крупный город и объявил публично, что он – Фридрих II. Однако признания населения не снискал и вынужден был отправиться восвояси. Самозванец нашел приют в соседнем епископском городе Нойс, несколько месяцев держал там двор, похожий на королевский⁹, принимал послов от городов. Знатным сеньорам и бывшим солдатам Фридриха он писал письма, скрепленные печатью, похожей на императорскую¹⁰... Когда через некоторое время самозванец выехал из Нойса и прибыл в имперский город Вецлар, бюргеры поначалу приняли его. А чуть позже выдали лже-Фридриха королю Рудольфу Габсбургу. И 7 июля 1285 г. завершилась его недолгая, но яркая «политическая карьера»: за городской стеной псевдо-император был сожжен на костре и, сгорая в пламени, как утверждается в одной хронике первой четверти XIV в., призывал своих сторонников идти во Франкфурт, ибо он появится там через три дня, воскреснув из пепла...¹¹

Сцена осмеяния в Кельне

Самая первая попытка Тиля Колупа добиться признания, «узнавания» его как Фридриха II была предпринята им в Кельне, крупнейшем городе Германской империи в 1284 г. «Деяния Генри-

⁸ См. подробнее: [11].

⁹ “Curias more regio cum apparatu maximo, scilicet conviviorum et aliarum deductionum secularium, festive celebravit, et divulgatum est undique nomen eius, quia munera multa dabat et veteranis militibus, quod ipse esset Fridericus, signa verisimilia demonstrabat” [12 c. 245].

¹⁰ “Oppidani autem loci illius receperunt eum benigne, eidem largas expensas administrantes; et in tantum ibidem exaltatus est, ut nonnulli nobiles et barones terre, quibus ipse litteras suas, suo sigillo facto ad instar sigilli Friderici imperatoris sigillatas, destinavit, hesitando putarent, eum esse veraciter cesarem Fridericum. Nam opinio fuit multorum, ut per artem magicam cognosceret illa que militibus quondam sub Friderico imperatore militantibus clam vel palam acciderant, et hec suis litteris inserere consuevit, cognito intersigno. Unde multi declinaverunt ad illum, et venerabantur eum tamquam regem Fridericum” [5 c. 462].

¹¹ “Dô man in fuorte zuo dem rôst, / dô gap er guoten trôst / sînen di-enæren, / daz si trûren verbæren: / swer gerne von im vernæme, / daz der e des andern tages kæme / gegen Frankenfurte...” [13 c. 426].

ха, архиепископа Трирского» [5 с. 462–463] так повествуют об этом событии¹²:

В те же времена появился некий деревенщина, объявивший, что он – великий император Фридрих, который уже много лет как был мертв. Первое время он скрывался, а появившись в Кёльне, открылся всем. Когда его схватили и посадили под замок¹³, никоим образом не изменил своих слов, только твердил: «Я – король Фридрих». После, когда его освободили из заточения, на рыночной площади Кельна его подняли высоко на лестнице, так, чтобы все могли его видеть, увенчали его голову «коронай» ценностью в один обол, повывергли бороду – он претерпел великие насмешки и поношения. Но и тогда не переставал восклицать прежнее: «Хоть бы умер король Фридрих!» В конце концов его сняли с лестницы и, как безумного, прогнали из города¹⁴.

Хронист описал квази-королевское почитание самопровозглашенного Фридриха II, разыгранное при большом скоплении народа, издевательски-смешное по форме. Одновременно эта сцена являлась психологической пыткой, целью которой было вынудить псевдо-императора признать, что он не тот, кем себя называет. Неслучайно одно, второе, третье издевательство чередуются с восклицаниями самозванца, которые, очевидно, раз от раза не соответствуют нешуточным побуждениям «принуждающей стороны» и заставляют ее применять новое мучение в расчете добиться, в конце концов, от героя отречения и саморазоблачения.

¹² Важно, что эту запись делал современник событий (хроника доведена до 1288) и мы имеем дело не с фантазией хрониста, но с более или менее приближенным к реальности описанием произошедшего. MGH SS. T. 24. S. 462–463.

¹³ Видимо, это была стандартная процедура для подозрительных, по мнению горожан, личностей: так же поступили городские власти Гента при появлении другого самопровозглашенного Фридриха (см., например: [14 с. 242]) и лже-Конрадина [15 с. 325].

¹⁴ “Hiis etiam temporibus apparuit quidam rusticus, asserens se esse Fridericum imperatorem magnum, qui ante multa tempora fuerat defunctus. Primo clandestine visus est Colonie, deinde palam universis. Qui tandem captus est et vinculo mancipatus, numquam verbum mutans, quin diceret: ‘Ego sum rex Fridericus’. Tandem emancipatus carcere, in foro rerum venalium Coloniensi alte positus in scala, ut ab omnibus videri posset, dyademate valoris unius oboli super caput eius posito, depilata barba, illusiones et obprobria maxima sustinuit; tamen semper clamare non desiit: ‘Rex moriar Fridericus’. Ultimo post hec depositus de scala, tamquam vesanus eiectus de civitate...” [5 с. 462].

Эта сцена, несмотря на комическое оформление, фигуру паяца, слепленную буквально на ходу, высмеивание, элементы театральности, выходила, однако, за рамки сугубо «карнавального» пространства и имела серьезное значение именно в политическом дискурсе, во времени историческом, то есть обычном, «не-вывихнутом». И именно цель, которой горожане стремились достичь такими театрализованными действиями, заставляет сопоставить это представление на кельнской площади в первую очередь не с «почестями» карнавальных шутов на королевском троне [2 с. 10], а с иным топосом, знаковым для христианской культуры. Я имею в виду сцены «Осмеяния Христа» и «Коронования Христа терновым венцом».

Осмеяние Христа описано в трех Евангелиях¹⁵, однако только Лука в подробностях дает «технологию» действий тех, кто насмехается над Ним. Чтобы проследить, насколько схожи и цель, и методы действий «толпы» в отношении протагониста в евангельском повествовании и в «кельнском эпизоде», приведу библейские стихи полностью:

Люди, державшие Иисуса, ругались над Ним и били Его; и, закрыв Его, ударили Его по лицу и спрашивали Его: прореки, кто ударил Тебя? И много иных хулений произносили против Него. И как настал день, собрались старейшины народа, первосвященники и книжники, и ввели Его в свой синедрион, и сказали: Ты ли Христос? скажи нам. Он сказал им: если скажу вам, вы не поверите; если же и спрошу вас, не будете отвечать Мне и не отпустите Меня; отныне Сын Человеческий воссядет одесную силы Божией. И сказали все: итак, Ты Сын Божий? Он отвечал им: вы говорите, что Я. Они же сказали: какое еще нужно нам свидетельство? ибо мы сами слышали из уст Его¹⁶.

Как видно, акторы XIII в. перенимают формы и методы действий глумящейся толпы из евангельского сценария. У сторон сходные цели, их функции в композиции обоих рассказов совпадают: и там, и там те, кто обладает физической силой и властны принуждать, применяют дознание, пытку, провокацию – чтобы заставить «главного героя» отречься от своей славы. Многократность провокаций, сочетание физического и психологического воздействия также совпадают в двух описаниях.

Едва ли стоит проводить параллель так далеко, чтобы утверждать, будто средневековый хронист имел в виду, что этот

¹⁵ См.: [Мф. 26:64–68]; [Мк. 14:61–65]; [Лк. 22:63–71].

¹⁶ [Ин. 22:63–71].

лже-Фридрих подобен Христу, то есть именно он – правая сила в этом противоборстве с толпой. Однако хрестоматийный *exemplum* Евангелия явно служит при описании сцены с самозванцем моделью, рецептом, технологией для действия. Роднит эти два отрывка и то, что и тот, и другой герой не отрекаются от ореола славы, которая их окружает, понимается ли она авторами источников как сомнительная или бесспорная.

Кроме того, в композиции «кельнского представления» содержатся аллюзии и на сцену увенчания Христа терновым венцом¹⁷.

Во-первых, в евангельском повествовании действие происходит в претории Города, то есть на площади или во дворе. Жители Кельна схожим образом приводят лже-Фридриха на городскую площадь. И там, и там протагониста окружает толпа, среди которой выделяются те, кто вступает с ним в контакт, и те, кто наблюдает за такой сценой, смеясь.

Во-вторых, терновый венец – это пародия на царскую диадему, а увенчание дешевым подобием короны в обоих эпизодах – это квази-почитание протагониста именно как светского правителя. Ведь при издевательствах и короновании терновым венцом римские воины дразнили Иисуса «Rex Iudaeorum». Увенчание лже-Фридриха грошовой короной – это тоже высмеивание и девальвация того единственного образа, который он представлял окружающим, образа короля.

В-третьих, издевательства и поношения, сопровождаемые увенчанием «короной» (пусть и проявляемые в разных действиях), – еще одна общая черта евангельского и средневекового действий.

В-четвертых, композиционно обе сцены оканчиваются схожим образом: прекращение насмехания влечет за собой «экскоммуникацию», выдворение из социума. В случае Христа после осмеяния следует распятие, в случае лже-Фридриха – изгнание прочь из Кельна.

Выше я говорила о том, что цель у «толпы» евангельской и кельнской одна и та же. Однако *методы* и *инструменты* средневековых насмешников основывались не только на евангельском примере, но и на современной им городской смеховой культуре. Это проявилось в действующих лицах, декорациях и сюжетах сцены. Действия толпы в Кельне разыгрываются по привычным для людей сценариям, «очертаниям», лекалам карнавала, а кельнский карнавал к 1284 г. проходил уже несколько десятилетий¹⁸. Доста-

¹⁷ См.: [Мк. 27:27–30]; [Лк. 15:16–19]; [Ин. 19:2–3].

¹⁸ Первые письменные свидетельства о кельнском карнавале датируются ок. 1200 г. См.: [16 с. 8].

точно упомянуть, что ритуал «почитания» шутовского короля [1 с. 10] был весьма распространен, а плут/дурак был протагонистом уличных шествий, площадных казней и т. д. [17 с. 28]. Однако представление, разыгранное с лже-Фридрихом, это не проявление в чистом виде карнавала, прервавшего обычный ход жизни бюргеров. Это выражение политической позиции хорошо знакомыми и регулярно исполняемыми *средствами* карнавала.

Таким получилось первое явление лже-Фридриха народу: через осмеяние, унижение и поношения группа горожан пыталась полностью делегитимировать этого псевдо-императора как политическую фигуру, лишить его симпатий той части публики, что еще сочувствует и верит ему, а также пресечь его дальнейшую «политическую карьеру». Замысел дефамизаторов удастся, самозванец покидает Кёльн в статусе «безумного», то есть из-за смеха толпы он оказывается вытолкнут из серьезного, политического, дискурса, из исторического времени и не начинает даже расцениваться в Кельне как противник короля Рудольфа.

Надо признать, что стратегия не принимать слова и притязания самозванца всерьез была очень действенной. Сам Рудольф Габсбург, законный король, первое время предпочитал считать человека, называвшего себя Фридрихом, паяцем и безумным¹⁹. Здесь следует говорить не о порождаемом пространстве смешного, но о применении рациональной стратегии, преследующей серьезные политические цели. Король стремился не увеличивать своим вниманием славу самозванца и призывал тем самым своих сторонников также не обращать на этого человека внимания²⁰. Таким образом, это была универсальная стратегия по отношению к тому, кто начинал притязать на роль оппонента официальной власти, используемая как на региональном уровне, так и на «общеемперском».

¹⁹ “Cum autem rumor validus auribus domini Ruodolphi regis insonuisset de premissis, asseruit hoc esse absonum et non fore congruum rationi, et reputavit eum *fatuum et insanum*” (курсив мой. – А. Г.). («Когда же слуха короля Рудольфа достигли уже подтвержденные сообщения о произошедшем, он счел, что это нелепо, что это не укладывается в голове, и рассудил, что этот человек – *паяц и безумный*») [6 с. 126]. Ср. также свидетельство хроники страсбургца Фрицше Клозенера, который составлял свой труд в середине XIV в. (до 1362) и опирался в своей работе на Элленхарда Страсбургского: “Do die mere künig Rudolf fürkam, do duhte es in ein gespotte unde achtete jn für einen toren” («И чем больше король Рудольф узнавал [об этой истории], тем больше это казалось ему насмешкой, и король принимал его за безумного») [18 с. 32].

²⁰ Подробнее об этом сюжете см.: [19].

Сцена осмеяния в Вецларе

Еще одна «смешная сцена» с участием самозванца, которая описана в хрониках, имела место в имперском городе Вецлар. Этот эпизод стал одновременно кульминацией и закатом «политической карьеры» лже-Фридриха.

В 1285 г. самозванец прибыл в Вецлар и некоторое время пребывал там, пока король Рудольф, преследуя этого сомнительного человека, не появился перед стенами города [18 с. 32] и не потребовал выдачи того, кто называл себя императором [13 с. 426], угрожая разрушить город и навечно поставить его жителей вне закона. Бюргеры принимают решение²¹ выдать самозванца королю Рудольфу. Представители короля²² входят в город, и на глазах всех жителей разворачивается сцена с участием лже-Фридриха, городской толпы и королевских посланцев.

Когда многие расспрашивали, допытываясь, если он – сам император, отчего же он столько времени скрывался, тот ответил, что не мог и не желал примиряться с притеснениями и приговорами апостольского престола и в этот срок пребывал в Африке и Греции, а теперь наступил удобный момент, чтобы он явил себя королевству и империи. Толпа же пришла в смятение от прозвучавших вопросов и ответов, а королевский маршал [Генрих] из [города] Паппенхайм²³ схватил его за поясной ремень, да так, что тот лопнул, и тотчас каждому стали очевидны в деталях [его] всевозможные средства обмана²⁴.

²¹ В сравнительно позднем источнике, «Рифмованной хронике Оттокара», составленной во втором десятилетии XIV в., приводится описание городского совета, где разные социальные слои спорят, следует ли выдавать королю «императора Фридриха». См.: [13 с. 426]. О мотивах различных городских слоев в этом вопросе см.: [20 с. 134–138].

²² В одном из списков хроники Иоганна фон Виктринга сказано, что в город вступил и король Рудольф. Однако то, что он сам ничего не говорит, его действия никак не описываются, с ним никто не взаимодействует, нет описания, что горожане приветствуют вступающего в город правителя, с ним никто не заговаривает и т. д., позволяет скорее согласиться с теми источниками, где указывается, что в город вошли только высокопоставленные представители короля: «Рифмованная хроника Оттокара» называет имена графов Фридриха фон Линингена и Эберхарда фон Каценеленбогена: [13 с. 425]. Иоганн фон Виктринг упоминает среди послов Генриха из Паппенхайма: [12 с. 246].

²³ В Баварии.

²⁴ «Et venit Rudolfus expetens eum a civibus dicte urbis, qui dissimulantes velle regium non curabant. Rege autem excidium civitati et civibus com

Ряд моментов этого действия заставляет подозревать, что перед нами – постановка с изначальной композиционной заданностью, с прогнозируемым финалом, а отнюдь не спонтанный акт. Прежде всего, допрос с выяснением причин долгого отсутствия «императора» в Германии уместно было бы задавать (и поверить или не поверить ответу) при въезде «Фридриха» в город, а не после его длительного пребывания в городских стенах. Отмечу, что оправдание своего отсутствия самозванец привел очень убедительное: лже-Балдуин Фландрский (1225) и лже-Вальдемар Бранденбургский (1348–1350) также ссылались на то, что пребывали как пилигримы в Святой земле, и это позволило им снискать на время признание населения, т. е. лже-Фридрих привел лучший аргумент, которым пользовались самозванцы до и после него. Кроме этого, настоящий Фридрих II действительно совершил в свое время крестовый поход и вернул христианам Иерусалим. Такой факт биографии настоящего императора тоже играл в пользу самозванца: профаны могли бы поверить его словам, «узнать» в таком поведении «типичного» императора Фридриха, а у элиты появился убедительный повод сделать вид, что они верят его

minante et eternam proscriptionem, portas aperuerunt et regem quantocius intromittunt. Pluribus autem querentibus, si ipse esset imperator, cur tanto tempore latuerit, sciscitantes, respondit se non potuisse nec voluisse sedis apostolice iniurias et sententias tollerare et sic tempus intermedium in Africa et Grecia exegisse, nunc vero oportunitatem, ut regno et imperio se ostenderet, advenisse. Quibus ita ventilatis et diversis sermonibus et quaestionibus interiectis regius marschalcus de Pappenheim per corrigiam femoralem rapuit ipsum ita, ut corrigia scinderetur, ex qua statim in omnium apparencia diversa figmenta illusionum cum caracteribus sunt effusa. (* hominum omnium, quos terra sustinet, sceleratissime et [fu]stigavit autem eum)” (* из всех людей, населяющих землю, он – величайший грешник, и побили его палкой) (в скобках – пометка на полях. – А. Г.) [12 с. 245–246]. В другом списке хроники Иоганна фон Виктринга приводится более краткое описание этой сцены с добавлением, однако, в конце важной формулы, объясняющей и оправдывающей поведение бывших симпатизантов самозванца: «Оттуда (т. е. из Нойса. – А. Г.) бежал он в Вецлар, город [земли] Гессен, где король требовал его выдачи. Королевский маршал знатный муж де Паппенхайм потянул его за ремень на бедре – и тотчас же стали очевидны все детали и средства обмана, с помощью которых он дурачил народ» (курсив мой. – А. Г.). (“Deinde auffugit et venit in Wetflariam Hazzie civitatem, ubi rex eum expeciit, et per corrigiam femoralis a marschalco regis nobili viro de Papenheim tractus, mox characteres et illusionum figmenta omnia sunt effusa, quibus populum dementavit”) (курсив мой. – А. Г.) [12 с. 285].

словам и принимают самозванца. Однако этого не происходит. Напротив, ответы псевдо-императора лишь провоцируют возрастающее недоверие толпы.

Посреди возбужденного народа представитель Рудольфа Габсбурга подходит вплотную к лже-Фридриху и дергает его за ремень – акт сам по себе непочтительный, тем более по отношению к правителю; он уничтожает сословную иерархию и соответствующее должное поведение по отношению к вышестоящему лицу (что, собственно, присуще и карнавалу). Уже один этот жест – маркер, с помощью которого королевский маршал пытается показать всем жителям, что перед ними не Фридрих II Штауфен. Ремень лопается, и тут же рождается пространство смешного, шутовского, распределяются роли осмеянного и смеющихся. С карнавалом эту сцену роднит и то, что смеющиеся после смеха действительно возвращаются на иные ценностные и смысловые координаты, чем те, которые они имели до акта смеха. В то же время серьезность и последствия этого смеха выходят за рамки сугубо «карнавального» пространства, сказываясь на дальнейшей повседневной жизни и горожан, и законного короля.

В этой сцене можно выделить два «регистра смеха». Первый – это смех простоллюдинов, возможно искренне веривших, что перед ними – настоящий Штауфен, который поможет им зажить лучше. Их смех был спровоцирован сторонниками Рудольфа, и этим своим невольным смехом они словно перевербовываются помимо своей воли, потешаясь над лже-Фридрихом, перестают воспринимать его как правителя, он теряет свой авторитет в их глазах.

Второй «регистр смеха» – это смех городского патрициата, с самого начала принявшего самозванца как императора Фридриха по конъюнктурным соображениям. Они и до смеха не считали лже-Фридриха настоящим правителем и смеялись, чтобы показать тем самым, что полностью отрекаются от своей верности ему, то есть смеялись они не столько комичной сцене, сколько чтобы показать в присутствии посланцев короля Рудольфа, что отныне они будут абсолютно верны именно ему. Иначе говоря, смеялись они именно *для* него; смех в их исполнении – это акт символической коммуникации, способ передать недвусмысленное сообщение. В обоих «регистрах» смех разных слоев горожан репрезентирует их отказ (сознательный или получившийся из-за внезапного смеха) от верности самозванцу и возвращение к верности королю Рудольфу.

Композиционно этот рассказ завершается вполне логично: закончив смеяться, все горожане увидели во всех деталях, как именно самозванцу удавалось походить на императора Фридриха, какими приемами тот пользовался. То есть разоблачение, развенчание

происходит в рассказе хрониста именно как прозрение в буквальном смысле: бюргеры почти физически «ощупывают» глазами самозванца и деталь за деталью опознают обман.

Словно в подтверждение правильности новой позиции горожан хронист добавляет в повествование публичное саморазоблачение самозванца²⁵:

Лжец же заявил, что он не имеет ничего общего с королями и императорами, но что он – сапожник и происходит из низкороджденных и бедных²⁶.

Переворачивание «верха» и «низа» (социальное в данном случае) также вторило уже произведенному комическому эффекту: неблагородный сапожник-бедняк, изображавший из себя императора (вершину социальной лестницы), становился смешной фигурой и окончательно терял всякое почитание и уважение со стороны публики.

Заключение

И кёльнский, и вецларский эпизоды высмеивания псевдо-императора имеют ряд общих атрибутов. Оба разыгрываются на городской площади при большом скоплении народа. Унижения, пытки, насмешки – все это проделывают над самозванцем, чтобы добиться из его уст саморазоблачения и чтобы свести на нет его авторитет. Таким образом, смех не развлечение и не «командировка» в праздничный хронотоп, он в данном случае функционален именно в социально-политическом дискурсе.

Во всех этих сценах высмеивания есть три «пласта», и действующие лица каждого из них обладают своим зарядом смеха/серьезности и собственной эволюцией этих составляющих в ходе развития действия и по его завершении:

- 1) в центре сцены – лже-Фридрих. Его притязания и слова серьезные, но ему насильно присваивают роль паяца;

²⁵ Однако далеко не все хроники отмечают, что саморазоблачение псевдо-императора имело место. Скорее, такого заключения требовала композиция всей истории с лже-Фридрихом. И эта деталь во всем повествовании оттеняла, только подчеркивая, яркий образ законного короля Рудольфа как легитимного правителя. Ср.: примеч. 10, [21 с. 42; 5 с. 462].

²⁶ “Exclamavit autem falsidicus se nichil habere commune cum regibus et imperatoribus, sed artis calopidarie a se existere miserum et egenum” [12 с. 246].

- 2) ближе всего к протагонисту находятся сторонники короля Рудольфа, которые вступают с лже-Фридрихом в непосредственный контакт, они серьезны от начала и до конца сцены, но они провоцируют смех толпы. Они изначально относятся к лже-Фридриху иначе, чем горожане; их функция – «разбить» альянс между самозванцем и бюргерами;
- 3) горожане, публика, для которой разыгрывается представление: вначале они серьезны, потом смеются, а после – по-другому относятся к лже-Фридриху, чем до начала действия.

Строго говоря, в данных эпизодах мы имеем дело не со смехом в чистом виде, скорее – с высмеиванием. Но это высмеивание отличается от запланированного высмеивания персонажей во время карнавальных шествий и сценок: в случае с самозванцем высмеивание у части горожан оказывается спонтанным, их подталкивали к такой реакции. В то же время для группы бюргеров высмеивание лже-Фридриха было запланированным, церемониальным, но его уже следует рассматривать за рамками сугубо смехового пространства.

Обе сцены начинаются в серьезном ключе, затем пространство становится смеховым, а после все снова возвращается в серьезное поле. И это отличает оба действия от карнавала (точнее – от некоего воплощения устной комической культуры средневекового города, которая проявляет себя в карнавале, но не сводится к нему) – карнавал един для всех участников и осознается всеми [2 с. 17]. Однако эти действия происходят в социально-политическом дискурсе, их цель – повлиять на будущее, чтобы отношение к лже-Фридриху переменялось и с этим новым отношением люди продолжали бы жить своей повседневной, серьезной жизнью дальше. Это не «мир наизнанку» [2 с. 16], а скорее «выталкивание» только одного человека в несерьезность средствами и инструментами публичного высмеивания, известными по моделям карнавальных торжеств.

Полуспонтанное, полуразыгранное возникновение смехового пространства в двух данных случаях – это публичное, репрезентативное маркирование лояльности горожан лже-правителю как неправильного состояния, как «вывихнутого времени», «помрачения рассудка» [6 с. 126]. И средствами, инструментами карнавала осуществляется как раз «вправление» этого «вывиха времени». Подобная процедура была необходима как раз для того, чтобы снова вернуться в «серьезный дискурс» обычной жизни, чтобы она могла продолжиться правильно. Смех заканчивается, и вместе с ним заканчивается и время нелояльности законной власти. Происходит возвращение сообщества к «нормальному» положению вещей, то есть к верности королю Рудольфу.

«Карнавал» разыгрывается фактически для одного человека, чтобы поместить самозванца в него и сделать его шутком или «дураком» – хотя он-то как раз претендовал на то, чтобы всерьез занять место в политическом поле Германии, причем людей, готовых пойти за ним, а не за королем Рудольфом, было достаточно много. Такой способ устранения политического соперника – судя по судьбам появлявшихся снова и снова до начала XIV в. лже-Фридрихов²⁷ – был даже более действенным, чем физическое устранение.

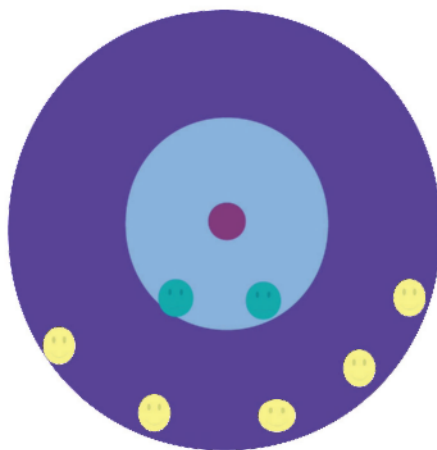


Рис. 1. Смеховое пространство, возникающее вокруг лже-Фридриха

Литература

1. Аверинцев С.С. Бахтин, смех, христианская культура // М.М. Бахтин как философ. М.: Наука, 1992. С. 7–19.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
3. Annales Maurimonasterienses / Ed. Ph. Jaffe // MGH SS. T. 17. Hannoverae: Impensis bibliopolii aulici hahniani, 1861. S. 181–182.
4. Ellenhardi Argentinensis Annales / Ed. by Ph. Jaffè // MGH SS. T. 17. Hannoverae: Impensis bibliopolii aulici hahniani, 1861. S. 101–104.

²⁷ См. об этом подробнее: [22 с. 20], [23 с. 509–511].

5. *Gesta Henrici Archiepiscopi Treverensis* / Ed. by G. Waitz // MGH SS. T. 24. Hannoverae: Impensis bibliopolii aulici hahniani, 1879. S. 456–463.
6. *Ellenhardi Argentinensis Chronicon* / Ed. by Ph. Jaffe // MGH SS. T. 17. Hannoverae: Impensis bibliopolii aulici hahniani, 1861. S. 118–141.
7. *Rößler F. Tile Kolup* // Dictionary of German Biography / Ed. by W. Killy, R. Vierhaus. Vol. 10. Munchen: De Gruyter, 2006. P. 44.
8. *Schwinges R.C. Verfassung und Kollektives Verhalten. Zur Mentalität des Erfolges falscher Herrscher im Reich des 13. und 14. Jahrhunderts* // Mentalitäten im Mittelalter / Hrsg. von F. Graus. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, 1987. S. 177–202.
9. *Салимбене де Адам. Хроника*: пер. с лат. М.: РОССПЭН, 2004. 984 с.
10. *Thomsen M. "Ein feuriger Herr des Anfangs...": Kaiser Friedrich II. in der Auffassung der Nachwelt. Ostfildern*: Jan Thorbecke Verlag, 2005. 367 S.
11. *Schaller H.M. Die Kaiseridee Friedrichs II* // Probleme um Friedrich II / Hrsg. von J. Fleckenstein. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, 1974. S. 109–134.
12. *Iohannis abbatis Victoriensis Liber centarum historicarum*. MGH SS. rer. Germ. in usum scholarum / Hrsg. von F. Schneider // MGH SS. T. 36, pars. 1. Hannoverae, Lipsae: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1909. 387 s.
13. *Ottokars Österreichische Reimchronik* / Hrsg. von J. Seemüller // MGH Dt. Chron. T. 5, pars. 1. Hannoverae: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1890. 720 s.
14. *Гюгер Б. Император, Бог и дьявол: Фридрих II Гогенштауфен в истории и легенде*. СПб.: Евразия, 2003. 286 с.
15. *Srtuve T. Die falschen Friedriche und die Friedenssehnsucht des Volkes im spater Mittelalter* // Fälschungen im Mittelalter. Bd. 1. Wiesbaden, Hannover: Hahn, 1988. S. 317–337.
16. *Реутин М.Ю. Народная культура Германии: Позднее средневековье и Возрождение*. М.: РГГУ, 1996. 217 с.
17. *Реутин М.Ю. Несколько соображений по поводу карнавального «хронотопа»* // Одиссей: Человек в истории. 2005. М.: Наука, 2005. С. 23–37.
18. *Strassburgische Chronik von Fritsche Closener* / Ed. by A. Schott, A. Walther. Stuttgart, Literarischer verein, 1842. 449 s.
19. *Герштейн А.Б. «Король говорит»: Высказывание и молчание Рудольфа Габсбурга как приемы конструирования образа правителя в хрониках XIV в.* // Адам и Ева: Альманах гендерной истории. 2017. № 25. С. 33–49.
20. *Герштейн А.Б. Самозванец-император, король Рудольф и население германских земель: кто кого и как обманывал?* // Стратегии обмана в обществах Средних веков и Нового времени / Под ред. О.И. Тогоевой, О.Е. Кошелевой. М.: ИВИ РАН, 2017. С. 109–139.
21. *Monachi Fürstenfeldensis Chronica de Gestis Principum* / Hrsg. von G. Leidinger // MGH SS rer Germ. in usum scholarum. T. 19. Hannover, Leipzig: Hahnische Buchhandlung, 1918. S. 1–104.
22. *Герштейн А.Б. Фальшивый император на Рейне: казус из социально-политической истории Германии конца XIII в.* // Казус. Индивидуальное и уникальное

- в истории. 2018 / Под. ред. О.И. Тогоевой, И.Н. Данилевского, при участии О.Е. Кошелевой. 2018. Вып. 13. С. 17–36.
23. *Rader O.* Friedrich II: Der Sizilianer auf dem Kaiserthron. Eine Biographie. Munchen: C.H. Beck, 2012. 592 S.

References

1. Averintsev SS. Bakhtin, Laugh, Christian Culture. V: *M.M. Bakhtin as a Philosopher*. Moscow: Nauka Publ.; 1992. p. 7-19. [In Russ.]
2. Bakhtin MM. François Rabelais and Popular Culture of the Middle Ages and Renaissance. 2nd ed. Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ.; 1990. 543 p. [In Russ.]
3. Annales Maurimonasterienses / Ed. Ph. Jaffe // MGH SS. T. 17. Hannoverae: Impensis bibliopolii aulici hahniani, 1861. S. 181–182.
4. Ellenhardi Argentinensis Annales / Ed. Ph. Jaffé // MGH SS. T. 17. Hannoverae: Impensis bibliopolii aulici hahniani, 1861. S. 101–104.
5. Gesta Henrici Archiepiscopi Treverensis / Ed. G.Waitz // MGH SS. T. 24. Hannoverae: Impensis bibliopolii aulici hahniani, 1879. S. 456–463.
6. Ellenhardi Argentinensis Chronicon / Ed. Ph. Jaffe // MGH SS. T. 17. Hannoverae: Impensis bibliopolii aulici hahniani, 1861. S. 118–141.
7. Rößler F. Tile Kolup // Dictionary of German Biography / Ed. W. Killy, R. Vierhaus. Vol. 10. München: De Gruyter, 2006. P. 44.
8. Schwinges R.C. Verfassung und Kollektives Verhalten. Zur Mentalität des Erfolges falscher Herrscher im Reich des 13. und 14. Jahrhunderts // Mentalitäten im Mittelalter / Hrsg. von F. Graus. Sigmaringen, 1987. S. 177–202.
9. Salimbene de Adam. Cronica. Moscow: ROSSPEN Publ.; 2004. 984 p. [In Russ.]
10. Thomsen M. “Ein feuriger Herr des Anfangs...” Kaiser Friedrich II. in der Auffassung der Nachwelt. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2005. 367 s.
11. Schaller H.M. Die Kaiseridee Friedrichs II // Probleme um Friedrich II / Hrsg. von J. Fleckenstein. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, 1974. S. 109–134.
12. Iohannis abbatis Victoriensis Liber centarum historicarum. MGH SS. rer. Germ. in usum scholarum / Hrsg. von F. Schneider // MGH SS. T. 36, pars. 1. Hannoverae, Lipsae: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1909. 387 s.
13. Ottokars Österreichische Reimchronik / Hrsg. von J. Seemüller // MGH Dt. Chron. T. 5, pars. 1. Hannoverae: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1890. 720 s.
14. Gloger B. Emperor, God and Devil. Frederick II Hohenstaufen in History and in Legend. Sankt-Peterburg: Evraziya Publ.; 2003. 286 p. [In Russ.]
15. Srtuve T. Die falschen Friedriche und die Friedenssehnsucht des Volkes im später Mittelalter // Falschungen im Mittelalter. Bd. 1. Wiesbaden, Hannover: Hahn, 1988. S. 317–337.
16. Reutin MYu. Popular German Culture of the Late Middle Ages and Renaissance. Moscow: RGGU Publ.; 1996. 217 p. [In Russ.]

17. Reutin MYu. Some Deliberations on the Carnival 'Chronotope'. V: *Odysseus. A Man in History*. 2005. Moscow: Nauka Publ.; 2005. p. 23-37. [In Russ.]
18. Strassburgische Chronik von Fritsche Closener / Ed. A. Schott, A. Walther. Stuttgart, Literarischer verein, 1842. 449 s.
19. Gerstein AB. "The King Says": Utterance and Silence of Rudolf of Habsburg as Devices of Constructing the Image of a Ruler in the Chronicles of the 14th Century. *Adam and Eve. Almanach of Gender History*. 2017;25:33-49. [In Russ.]
20. Gerstein AB. Emperor-Impostor, King Rudolf and Population of German Lands. Who was Deceived by Whom... and in What Way? V: Togoeva OI., Kosheleva OE., ed. *Strategies of Deception in the Societies of the Middle Ages and the New Age*. Moscow: IVI RAN Publ.; 2017. p. 109-39. [In Russ.]
21. Monachi Fürstenfeldensis Chronica de Gestis Principum / Hrsg. von G. Leidinger // MGH SS rer Germ. in usum scholarum. T. 19. Hannover, Leipzig: Hahnische Buchhandlung, 1918. S. 1–104.
22. Gerstein AB. The False Emperor in the Rhine. One Case of Socio-political History of the Late 13th-Century Germany. Togoeva OI., Danilevskii IN. and Kosheleva OE., ed. *Orbis Medievalis. The Individual and Unique in History*. 2018;13:17-36. [In Russ.]
23. Rader O. Friedrich II: Der Sizilianer auf dem Kaiserthron. Eine Biographie. Munchen: C.H. Beck, 2012. 592 s.

Информация об авторе

Анна Б. Герштейн, кандидат исторических наук, Институт всеобщей истории Российской академии наук, Москва, Россия; 119334, Россия, Москва, Ленинский пр., д. 32; odysseus1989@mail.ru

Information about the author

Anna B. Gerstein, Cand. of Sci. (History), Institute for World History of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 32 a, Leninskii av., Moscow, 119334, Russia; odysseus1989@mail.ru

УДК 130.2

Средневековый гнев: две разновидности – две жестово-мимические системы

Александр Е. Махов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, takhov636@yandex.ru*

Аннотация. В статье анализируется связь между средневековыми теориями гнева и репрезентациями этой эмоции в жестово-мимических системах. Средневековая теория эмоций различает два вида гнева: греховный и праведный. Первый трактуется как неконтролируемая эмоция, которую нельзя скрыть: она обязательно находит выражение во внешних признаках, каталоги которых создавались, вслед за Сенекой, средневековыми авторами. Гуго Сен-Викторский, выделивший шесть модусов жестов, связанных с пороками, определил модус гневливости как «бурный» (*turbidus*). Гнев не только искажает лицо, но и заставляет руки блуждать, делая их «беспокойными» (Мартин Бражский). Таким образом, в греховном гневе мимика полностью соответствует жестике; их «гармония» позволяет условно обозначить эту жестово-мимическую систему как естественную.

Концепция праведного гнева включает моменты, по сути своей противоположные естественному представлению о гневе. Так, Лактанций внедряет в состав гнева идею милости; Августин – идею спокойствия; Фома Аквинский – идею кротости. Христианская теория праведного гнева оказывается своего рода эмоциональным оксюмороном, а его жестово-мимическую систему также можно трактовать как оксюморон: на уровне жестики праведный гнев сохраняет агрессивность, однако его мимика миролюбива и спокойна, в полном противоречии жестике. Эта оксюморонная жестово-мимическая система доминирует (с некоторыми исключениями) при изображении праведного гнева до Нового времени, когда и праведные персонажи (архангел Михаил, Иисус Христос) начинают всё чаще проявлять свой гнев не только в жестике, но и в соответствующей мимике.

Ключевые слова: гнев греховный и праведный, жестика и мимика гнева, эмоциональный оксюморон, Сенека, Григорий Великий, Александр Некам, Пруденций, Лактанций, Августин, Фома Аквинский

© Махов А.Е., 2019

Для цитирования: Махов А.Е. Средневековый гнев: две разновидности – две жестово-мимические системы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 3. С. 39–61.

Medieval Anger: Two Types – Two Systems of Manual and Facial Gestures

Alexander E. Makhov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;
makhov636@yandex.ru*

Abstract. The article analyzes the relationship between medieval theories of anger and representations of that emotion through manual and facial gestures. The medieval theory of emotions drew a distinction between two kinds of anger, sinful and righteous. The first was interpreted as an uncontrollable emotion that could not be hidden: it necessarily manifests itself in gestures and facial expressions, the catalogues of which were created by Seneca and some medieval authors following Seneca. Hugo of Saint-Victor, who singled out six modes of gestures associated with vices, defined the mode of anger as “turbulent” (*turbidus*). The anger not only distorts the face, but also causes the hands to move, making them “restless” (Martin of Braga). In sinful anger, thus, facial expressions fully correspond with manual gestures. The “harmony” of the facial and manual gestures makes it possible to nominally denote that gesture system as a natural one. The concept of righteous anger incorporates some ideas which by their very essence are opposite to the “natural” notion of anger. Thus, Lactantius associated the anger with the idea of mercy, Augustine associated it with the idea of tranquility and Thomas Aquinas – with the idea of meekness. The Christian theory of righteous anger turned out to be a kind of emotional oxymoron; the gesture system of such anger can also be interpreted as oxymoron: at the level of manual gestures righteous anger retains aggressiveness, but facial expression of this anger is peaceful and calm, in complete contradiction to manual gestures. This oxymoronic gesture system had dominated (with some exceptions) when depicting righteous anger until the New Age, when even righteous characters (Archangel Michael, Jesus Christ) began to increasingly show their anger not only in manual gestures, but also in appropriate facial expression.

Keywords: anger sinful and righteous, manual and facial gestures of anger, emotional oxymoron, Seneca, Gregory the Great, Alexander Neckam, Prudentius, Lactantius, Augustine, Thomas Aquinas

For citation: Makhov AE. Medieval Anger: Two Types – Two Systems of Manual and Facial Gestures. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, 2019;3:39-61.

Гнев представляется христианскому Средневековью в первую очередь греховой эмоцией; гневливость занимает устойчивое место в перечне основных грехов начиная, по крайней мере, с Евагрия Понтийского. Однако гнев включен не только в состав грехов, но и в их жестовую систему, кратко описанную Гуго Сен-Викторским: в трактате «О воспитании послушников» он посвящает особую главу «дисциплине, которую следует соблюдать в жестах». Человеческое тело, пишет Гуго, «как бы некое государство, где обязанности распределены между отдельными членами»; при этом каждый член тела должен «так направляться и двигаться, чтобы ни в какой своей части не выходить за предел умеренности». Далее следуют примеры: «Смеяться нужно не показывая зубы, говорить – не простирая руки и не указывая пальцами, а также не искривляя губы (*sine contorsione labiorum*)» и т. д. [1 col. 943].

Обсуждая жесты, достойные осуждения (*reprehensibilis*), Гуго выделяет шесть модусов таких жестов и соотносит их с пороками; гневливости соответствует взволнованный, бурный (*turbidus*) модус. Это краткое определение суммирует длительную средневековую традицию описания гневной жестики, входящую к трактату Сенеки «О гневе». Рассматривая гнев как кратковременное безумие, Сенека отмечает особый характер его внешних проявлений: их невозможно скрыть, в отличие от проявлений иных пороков, – гнев «выставляет себя и выступает на лицо (*ira se profert et in faciem exit*)» [2 p. 108]. Эта трактовка гнева усваивается средневековыми авторами; в частности, Мартин Бражский в своем описании гнева почти точно повторяет выражение Сенеки – гнев «*in facie exit*», «проступает на лице» [3 col. 41].

Греховный гнев: каталоги внешних признаков

Если гнев неизбежно проявляется во внешних признаках – в жестах и мимике, то возникает возможность создать каталог этих признаков. Первый такой каталог создает уже Сенека; средневековые авторы в той или иной мере его варьируют и дополняют. Выделим из этих каталогов те признаки гнева, которые, на наш взгляд, нашли отображение в изобразительной культуре; в большинстве своем они относятся к области лицевой мимики.

Мрачный, нахмуренный лоб – «*tristis frons*» Сенеки [2 p. 108], упомянутый также Мартином Бражским [3 col. 41].

Открытый рот. Персонификация Гнева (*Ira*) в «Психомехии» Пруденция – с «открытым ртом в пене (*spumanti <...> rictu*)»

[4 р. 286]; у «воспламененного гневом», как пишет Александр Непкам в стихотворении «О гневе», «рот перекашивается в широкий оскал (*riectus obliquat in amplos os*)» [5 р. 232r]. В визуальном изображении открытый рот может косвенно указывать на оскорбительные или бессмысленные речи, извергаемые в состоянии гнева: ведь, по словам Григория Великого, устами гневного «издается крик, но смысл сказанного неведом»; гневный «превращает язык в копье проклятия» [6 col. 724].

Губы трясутся (*quatiuntur*). Этот признак гнева, отмеченный Сенекой [2 р. 108], упоминает Лактанций: «рот дрожит (*tremat os*)» [7 р. 74], а также Мартин Бражский: «дрожат губы (*tremunt labia*)» [3 col. 43].

Волосы топорщатся и встают дыбом. Черта, отмеченная Сенекой [2 р. 108], попадает по крайней мере в один средневековый каталог признаков гнева: Вайфарий Монтекассинский отмечает, что у гневных «топорщатся волосы (*horrent capilli*)» [8 col. 1306].

Особое выражение глаз, описываемое по-разному. У Сенеки [2 р. 108] и повторяющего его Мартина Бражского [3 col. 41] они горят и сверкают (*flagrant et micant*); у Лактанция [7 р. 74] – пламенеют (*ardescant*); у Григория Великого [6 col. 724] – дичают (*exasperantur oculi*); у Пруденция [4 р. 286] – наливаются кровью (*sanguinea <...> lumina*).

Лицо меняет цвет. У Сенеки оно приобретает «чрезвычайную красноту (*multus rubor*) от прилившей крови» [2 р. 108]; у Лактанция «лицо попеременно пятнит то разлившаяся краснота, то мертвенная бледность» [7 р. 74]; у Мартина Бражского лицу свойственны «либо бледность, либо краснота (*aut pallor aut rubor*)» [3 col. 41]; Григорий Великий оставляет одну красноту, но метафорически связывает ее с огнем, а не с приливом крови – «лицо горит, рдеет (*facies ignescit*)» [6 col. 724].

Раздувание, распухание. Сенека пишет об «ужасном лице» «искажившихся и раздувшихся (*se atque intumescunt*)» от гнева [2 р. 108]; у Пруденция персонифицированный Гнев определен как «раздувшийся» – «*Ira tumens*» [4 р. 286]. «Раздутость» гневных во многих случаях следует понимать метафорически. Так, Григорий Великий уподобляет «человеческие помышления» «волнению моря»: «от гнева они вздуваются (*tumescunt*), от милости становятся спокойными» [9 col. 991]. У Роджера Бэкона раздутость гнева – метафора его ничтожества: «Гнев мал и узок (*pusilla et angusta*) <...> Он не велик, но надут (*tumor est*)» [10 р. 283–284]. Но иногда раздувание фигурирует в описании гнева и как физиологический признак. «Бешеное извержение голоса раздует шею (*colla distendet*)» – этот признак гнева, выделенный

Сенекой [2 р. 244], воспроизводит Мартин Бражский [3 col. 43]. Он всплывает и в медицинском дискурсе – у Целия Аврелиана, который в перечень признаков безумия (практически отождествленного Сенекой с гневом) включает «раздутость лица (vultus inflatio)» [11 р. 54]; а позднее – и в дискурсе поэтическом: лицо Плутоса у Данте («Ад», VII, 7) раздуто (infiata labbia) от гнева [12 р. 152]. В эпоху Ренессанса этот признак гнева уже вполне сознательно берут на вооружение художники. Объясняя в трактате «О живописи», как «движениями тела» передать «движения души», и приводя признаки нескольких эмоций, Леон Баттиста Альберти отмечает, что у гневных «вспухают (intumescunt) и багровеют и лица, и глаза» [13 р. 73].

Перечень мимических признаков гнева завершим деталью, отмеченной, по всей вероятности, лишь у Александра Некама: гнев «вспахивает лицо новыми морщинами (faciem rugis exarat <...> novis)» [5 fol. 232v].

Если мимика гнева в словесных описаниях довольно детализирована, то жестика рук передается чаще всего обобщенными формулами – наподобие «беспокойных рук (inquietae manus)» у Сенеки [2 р. 108] и Мартина Бражского [3 col. 41]. Григорий Великий ограничивается указанием, что гнев может «добраться и до рук (usque ad manus ira prosiliat)» [6 col. 724]; понятно, что речь идет не только о жестах, но также о совершаемых руками действиях. Художники, изображая телесные проявления гнева, разворачивают формулу «беспокойные руки» в целый ряд конкретных жестов и действий, о которых пойдет речь ниже.

Жестово-мимическая система греховного гнева в визуальных репрезентациях

Вышеперечисленные признаки гнева отображены в визуальной культуре Средневековья и Раннего Нового времени; они выступают, как правило, не поодиночке, но в разных комбинациях. Приведем несколько примеров.

Скульптура Петера Делла Старшего, олицетворяющая Гнев, обладает первым из названных нами маркеров этой эмоции – нахмуренным лбом (рис. 1); однако мимика здесь дополнена жестом: руки Гнева в самом деле «беспокойны», они тянутся к кинжалу, который наполовину вытащен из ножен.

Открытый рот как маркер гнева особенно часто встречается у демонов, но появляется также и у людей – как, например, в майнцской скульптурной группе, изображающей побивание камнями



*Рис. 1. Петер Делл Старший.
«Гнев». Из цикла
«Семь смертных грехов».
Ок. 1535/40.
Германский национальный
музей, Нюрнберг*

св. Стефана (рис. 2). Один из его мучителей (которые явно гневались, слушая его, «скрежетали на него зубами», см. Деян. 7: 54) изображен с приоткрытым ртом – но также с нахмуренным лбом и морщинами на лице, которые упоминает Александр Некам.

Следующий мимический признак гнева, трясущиеся губы, часто присутствует в иконографии демонов. Визуально он передается «восьмеркой», в которую губы изогнуты: она возникает, когда середина рта сомкнута, а оба края рта образуют овальные расширения. Испанский художник Педро Гарсиа де Бенабарре в изображении архангела Михаила, побивающего демона (последний здесь не только испуган, но и разгневан, о чем косвенно свидетельствует сжатая в кулак левая рука), придает этой черте почти карикатурный характер. Причудливая «восьмерка» трепещущих губ сочетается с торчащими волосами (рис. 3). Тот же маркер гнева нередко изображается и в профиль (рис. 4).



*Рис. 2. «Побивание камнями св. Стефана» (деталь).
Ок. 1270. Музей собора, Майнц*



*Рис. 3. Педро Гарсиа де Бенабарре.
«Св. Михаил и св. Евлалия» (деталь). 2-я пол. XV в.
Музей изящных искусств, Дижон*



*Рис. 4. Лоренцо Майтани и его мастерская.
«Страшный суд» (деталь). 1320-е гг.
Рельеф на фасаде собора в Орвьето*

В иконографии демонов обнаруживаются еще два маркера гнева из нашего сводного перечня. Красное лицо – у демона, похищающего стада Иова, на витраже XV в. из парижской часовни Сент-Шапель (ныне в музее Клюни). Как и почти во всех иных случаях, маркер гнева выступает здесь не изолированно, но в сочетании с другим маркером: демон приоткрывает рот, высовывая язык. Попытку передать раздувшееся от гнева лицо можно усмотреть в изображении верховного дьявола на фреске «Страшный суд» из храма аббатства Помпозы (рис. 5). Этот дьявол необычен: он состоит из одной лишь огромной раздувшейся головы (вспоминается «*inflata labbia*» Данте), которая словно бы парит над кипящим адским котлом, как гигантский пузырь.



Рис. 5. «Страшный суд» (фрагмент).
Фреска в храме аббатства Помпоза. XIV в.

Переходя от мимики к жестике рук, мы обнаруживаем в иконографии целый комплекс жестов и действий, которые подпадают под упомянутую формулу «беспокойные руки». Приведем несколько примеров. На фреске (конец XV в.) из церкви св. Якова в Левоче (Словакия), изображающей беседу мальчика Иисуса с учителями в храме, один из книжников, видимо раздосадованный мудростью Иисуса, в гневе рвет книгу. Его действие напоминает обсуждение Фомой Аквинским в «Сумме теологии» вопроса о том, можно ли испытывать гнев «к неразумным вещам»: Фома приводит пример «писца», который «из-за гнева бросает перо» [14 pars I–II, 46, 7].

Выражать гнев может отсутствующий в цитируемых нами перечнях признаков гнева, но многократно упомянутый в Священном Писании жест раздирания одежд. Чаще он служит знаком крайней скорби – однако в евангельской сцене допроса Иисуса Каиафой последний, по мнению экзегетов, «разодрал одежды свои» (Мф. 26: 57) вследствие испытываемой им «ярости (furor)»: как коммен-

тирует Гаймо, епископ Гальберштадтский, «ярость побудила его к раздиранию одежд» [15 col. 370]. Ярость же, собственно, представляет собой крайнюю степень неразумного, неконтролируемого гнева: по мнению Алкуина, если гнев «разумом не управляется, в ярость превращается (*in furorem vertitur*)» [16 col. 634].

Каиафа, раздирающий одежды у себя на груди, фигурирует на фреске Джотто в капелле Скровеньи (Падуя) и на многочисленных последующих изображениях этой сцены. Подтверждением того, что этот жест может связываться именно с гневом, служит иконография Гнева на венецианской капители с олицетворениями смертных грехов, где «Ira», представленная в виде пожилой худой женщины, аналогичным образом раздирает у себя одежды на груди (рис. 6).

Иконографические источники конкретизируют евангельский жест: взбешенный Каиафа, как и венецианская «Ira», раздирают одежду именно, и только, на груди. Можно предположить, что характер жеста объясняется восходящим к Аристотелю представлением о физиологии гнева, который якобы вызывает жар в районе сердца; Д. Домбровски обратил внимание на то, что и в некоторых текстах «Добротолубия» «гнев ассоциируется с сердцем и с жаром в груди» [17 р. 107].

Наиболее характерная разновидность «беспокойства рук» – обращение к оружию: гневный может вытаскивать его из ножен (как в вышеупомянутой аллегории Гнева Петера Делла), замахиваться им (пожалуй, самый распространенный жест гневной агрессии), наконец, поражать им свою жертву – или, как ни странно, самого себя. Идея связать гнев с мотивом самоубийства была, без сомнения, подсказана «Психоманией» Пруденция, где изображена схватка аллегорических фигур Гнева и Терпения. Отчаявшись победить противника (меч Гнева разбивается о шлем Терпения), Гнев несколько неожиданно совершает суицид – втыкает одну из своих стрел в землю и бросается на нее; Терпение, стоя над телом врага, заключает: «огненный Гнев (*Ira ignea*) умирает от собственных стрел» [4 р. 290]. Суицидальный мотив (который призван показать, что гнев в итоге должен уничтожить сам себя) входит и в иконографию гнева. В иллюстрации к «Книге добрых нравов» Жака Леграна (раздел «Как гнев и ненависть вредят творению») аллегория Гнева представлена в виде женщины, закалывающей себя кинжалом (Французская национальная библиотека, Ms Français 1023, f 18; ок. 1410).



*Рис. 6. «Гнев». Капитель с изображением смертных грехов (деталь).
Середина XIV в. Палаццо Дожей, Венеция*

Теория праведного гнева

Описанная выше жестово-мимическая система соответствует греховному, дурному гневу. Но и патристика, и средневековая теология отделяют его от гнева позитивного, разумного и обоснованного – того гнева, который испытывают святые, Иисус Христос и даже Богоматерь.

Несмотря на то, что «стоическое представление о совершенно бесстрастном и благом Божестве» оказало на христианскую теологию значительное влияние [18 s. 408–409], последняя не могла отказаться от идеи Божьего гнева, многократно упоминаемого в Священном Писании. Нужно было представить этот гнев как принципиально отличный от гнева греховного, а для этого идею гнева следовало связать с моральными ценностями, которые, казалось бы, с гневом вообще не совместимы.

Отметим лишь три этапа этой богословской работы. Лактанций в трактате «О гневе Божиим» соединяет идеи гнева и милости (*gratia*). Поскольку в человеческих делах есть и добро, и зло, «Бог должен быть побуждаем и к тому и к другому – и к милости, когда видит, что совершается справедливое, и к гневу, когда замечает несправедливое» [7 p. 107]. Гнев и милость противоположны друг другу, но при этом и неразрывно связаны: «Кто не гневается, тот <...> не движим и милостью, которая противоположна гневу» [7 p. 73].

Базовая посылка, на которой зиждется это построение, – Бог не бесстрастен, он с необходимостью испытывает чувства (*adfectus*); посылка доказывается аргументом от обратного: «Если в Боге нет никаких чувств <...>, то в нем нет ни забот о чем-либо, ни провидения» [7 p. 73]. Наряду с прочими чувствами Бог должен испытывать и гнев – но Божий гнев, в отличие от человеческого, не выходит за пределы разумной меры: ведь Бог «обладает наивысшим терпением и гнев свой сдерживает» [7 p. 120].

Августин внедряет в представление о Божьем гневе идею спокойствия (*tranquillitas*): в своем гневе Бог остается не только милостивым (как у Лактанция), но и спокойным. Особая глава в трактате «О граде Божиим» (кн. XV, гл. 25) разъясняет, что Божий гнев не нарушает Его неизменяемого спокойствия никаким возбуждением. Августин и в других текстах возвращается к вопросу о Божьем гневе, противопоставляя его «спокойствию» человеческому гневу как «волнению души»: «Гнев Бога не волнение души (*perturbatio mentis*), но сила отмщения (*potentia vindicandi*); так, ревнование Бога (*zelum Dei*) не душевная мука, которой обычно терзается муж в отношении к жене или жена в отношении мужа, но самое что ни на есть спокойное и беспристрастное правосудие

(tranquillissimam sincerissimamque iustitiam)...» [19 col. 142]; «гнев Бога не такой, как у людей, – не волнение возбужденной души, но спокойное определение (tranquilla constitutio) справедливого наказания» [20 col. 1973].

Фома Аквинский трактует гнев как сложную эмоцию, которая включает в себя противоположные чувства: скорбь (tristitia), вызванную оскорблением, и «желание и надежду на отмщение (desiderium et spes ulciscendi)» [14 pars I–II 46, 1]. Желание отмщения может быть разумным или выходящим за пределы разумного – на этом различии Фома строит свое понимание праведного гнева: «Если кто-либо желает, чтобы месть вершилась в соответствии с порядком разума (secundum ordinem rationis), то желание мести похвально...» [14 pars II–II 158, 2]. Христос испытывал и скорбь, и желание мести «в соответствии с порядком справедливости (secundum ordinem iustitiae)», а потому гнев – не греховный, но ревностный (ira per zelum) – был в Христе [14 pars III 15, 9].

Такой гнев – и здесь мы подходим к основному для нас моменту в учении Фомы – совместим с кротостью (mansuetudo). Более того, кротость причастна самой природе разумного гнева. «Гнев, который преступает порядок разума, противостоит кротости; но не гнев сдержанный (moderata), сведенный разумом к надлежащей середине. Ибо именно кротость – такая середина в гневе» [14 pars III 15, 9].

Как видим, теоретическая разработка концепта праведного гнева приводит к созданию своего рода эмоционального оксюморона: в полной противоположности стоическому пониманию гнева как кратковременного безумия и неконтролируемой жестокости праведный гнев разумен, спокоен, милосерден и даже кроток. Естественной и по-своему цельной, хотя и порочной человеческой страсти теория праведного гнева противопоставляет парадоксальную, оксюморонную конструкцию.

Жестово-мимическая система праведного гнева

На визуальном уровне праведный гнев также выражается в оксюморе, но только жестово-мимическом. Если в изображениях греховного гнева жестика и мимика находились в полной «гармонии», в равной степени «выходя за предел умеренности» (по вышецитированному выражению Гуго Сен-Викторского) и нарушая «спокойствие» тела (что позволяет нам условно обозначить эту жестово-мимическую систему как естественную), то в образах гнева праведного жесты и мимика разводятся. Агрессивная по сути своей



*Рис. 7. «Св. Амвросий с кафедры бичует еретиков».
1360–1370-е гг. Капелла в Моккироло;
ныне в Пинакотеке Брера, Милан*

жестика (особенно жест замахивания) у позитивных персонажей сохраняется, однако мимика, как правило, лишена возбужденного характера, оставаясь спокойной и бесстрастной. Художники словно бы усваивают мысль Лактанция, который, упоминая отвратительные мимические проявления гнева (дрожащие губы, горящие глаза и т. п.), не приличествующие человеку, добавляет: «Насколько же больше, чем человеку, не приличествует Богу столь отвратительное изменение?» [7 р. 74–75].

На многочисленных изображениях св. Михаила, поражающего дракона или демона, архангел повергает противника или замахивается на него с совершенно спокойным, бесстрастным лицом. Тот же принцип распространяется на иконографию святых, Иисуса Христа и Девы Марии. Фреска из капеллы в Моккироло (рис. 7) изображает св. Амвросия, с кафедры бичующего еретиков; энергичный замах плеткой, кажется, обращает испуганных еретиков в бегство – но при этом лицо святого остается совершенно спокойным.



*Рис. 8. «Христос бичует св. Эльзеара» (фрагмент).
Ок. 1373. Музей Малого дворца, Авиньон*

На фреске Содомы (нач. XVI в.) в аббатстве Монте Оливeto Маджоре св. Бенедикт освобождает монаха от вселившегося беса, хлестая одержимого розгами по спине: святой изображен в момент замахивания розгами, удары которых, без сомнения, болезненны – ведь спина монаха окровавлена; при этом лик святого не выражает никакого гнева, он спокоен и кроток.

В скульптурной группе, созданной для гробницы св. Эльзеара де Сабрана в храме монастыря кордельеров (Апт), Христос бичует полуобнаженного и благочестиво коленопреклоненного святого плеткой; лик Иисуса при этом спокоен и милосерден (рис. 8). Создавая эту сцену, где изображение наказания парадоксальным



*Рис. 9. Франческо да Милано.
«Пленение Христа» (фрагмент). Первая треть XVI в.
Фреска в Сала деи баттутти, Конельяно*

образом передает идею любви, скульптор не стал воспроизводить агрессивный жест замахивания: плетка показана в момент ее едва ли не «любовного» прикосновения к спине Эльзеара.

Наконец, и Богоматерь с совершенно спокойным ликом замахивается на демона дубиной в иконографическом типе «*Madonna del soccorso*», о котором мы писали особо [21].

По крайней мере в одном евангельском эпизоде гнев позитивного персонажа мог быть истолкован художником двояко: и как праведный, и как вызывающий порицание. Речь идет об отрубании

уха у первосвященнического раба в сцене пленения Иисуса. Синоптические Евангелия не называют по имени совершившего это действие, но согласно Евангелию от Иоанна его совершает апостол Петр (Ин. 18: 10). Принадлежность действия сакральному персонажу сама по себе давала художнику основания изобразить его в соответствии со второй, оксюморонной жестово-мимической системой. Так и происходит на большом количестве изображений, где лицо отрубающего ухо рабу, несмотря на агрессивность действия, остается бесстрастным. Однако тот факт, что Иисус косвенно осудил агрессию Петра, приказав ему вложить меч в ножны (Ин. 18: 11) и даже исцелив раба (Лк. 22: 51), позволял трактовать это деяние гнева и как предосудительное, что порой проявляется в иконографии, которая в этом случае ориентируется на первую, естественную жестово-мимическую систему. Так, на фреске Франческо да Милано (рис. 9) первосвященнический раб изображен в момент падения на землю с уже отрубленным ухом, однако последователь Иисуса (апостол Петр?), вступившийся за него, не только продолжает замахиваться на раба мечом, но и выражает своей гнев мимикой: нахмуренный лоб, опустившиеся на глаза брови придают его лицу несомненно грозное выражение.

Завершение противостояния жестово-мимических систем: проникновение мимики гнева в иконографию праведных персонажей

Но и в целом жестово-мимическая система мирного гнева постепенно перестает восприниматься художниками как обязательная. У праведных персонажей агрессивная жестика все чаще дополняется мимикой гнева, хотя и в смягченной форме: мы видим, например, не оскаленную пасть, как на средневековых изображениях гневных демонов, а приоткрытый рот.

Пример такого рода дает нам уже фреска в аббатстве Помпоза на тему Апокалипсиса: лики ангелов, поражающих «дракона, диавола и сатану», воспринимаются как гневные и мстительные – этот эффект создают их словно бы в крике приоткрытые рты (рис. 10). Черты гневной мимики – приоткрытый рот, растрепанные волосы, нахмуренный лоб – проникают в иконографию архангела Михаила (рис. 11).



*Рис. 10. «Сражение ангелов с дьяволом» (деталь). XIV в.
Фреска в храме аббатства Помпоза*



*Рис. 11. Бонифацио де Питати.
«Св. Михаил поражает Люцифера» (деталь). Ок. 1530.
Храм Святых Джованни и Паоло, Венеция*



*Рис. 12. Художник круга Л. Кранаха Старшего.
«Страшный суд» (деталь). 1519.
Художественные собрания, Кобург*

Наделение же мимикой гнева самого Христа, видимо, долгое время казалось невозможным – при том, что желание передать праведный гнев агрессивной мимикой уже существовало. Остроумный компромисс находит в своем «Страшном суде» художник круга Кранаха Старшего. Мастер не решился приписать агрессивную мимику самому Христу-Судье, лик которого остается бесстрастным. Но эта мимика в работе все-таки присутствует! Она делегирована неодушевленным предметам – трубам, в которые трубят ангелы Судного дня: звериные морды, служащие завершением этих труб, оскалены в откровенном гневe (рис. 12).

В конечном итоге и у Христа появляется мимика гнева, о чем свидетельствует, в частности, эволюция его мимики в сцене изгнания мянел (или торговцев) из храма. На более ранних изображениях этой сцены, в которой Христос, несомненно, проявляет свой гнев, он может замахиваться плеткой на изгоняемых – но с бесстрастным ликом. Однако на знаменитой работе Рембрандта (1626) лицо Христа отмечено явными признаками гнева: мы видим нахмуренный и испещренный «новыми морщинами» (по цитированному нами выражению Александра Некама) лоб – ту черту

гнева, которую зафиксировал уже Сенека и с которой мы и начали перечень мимических признаков этой эмоции.

Логический итог этой эволюции демонстрирует современный поп-арт: на работе нью-йоркского художника Мануэля «Лоло» Газмена «Разгневанный Христос» последний предстает не только с нахмуренным лбом, но и с развевающимися волосами и широко открытым ртом – Христос кричит, как это делает всякий разгневанный.

Мы видим, что элементы естественной жестово-мимической системы выражения гнева постепенно проникают во вторую, оксюморонную систему и постепенно разрушают ее: противостояние двух жестово-мимических систем заканчивается победой первой.

Литература

1. *Hugo de S. Victore*. De institutione novitiorum // Patrologiae cursus completus. Series Latina. Vol. 176. Paris: J.P. Migne, 1854. Col. 925–951.
2. *Seneca*. De ira // Lucius Annaeus Seneca. Moral Essays. Vol. 1. London; New York: Heinemann, 1928. P. 106–352.
3. *Martinus Braccarenensis*. De ira // PL. Vol. 72. Paris: J.P. Migne, 1849. Col. 41–50.
4. *Prudentius*. Psychomachia // Prudentius: in 2 Vol. Vol. 1. London: Heinemann, 1949. P. 274–343.
5. *Alexander Neckam*. De ira // Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 11867. Fol. 232r–232v.
6. *Gregorius Magnus*. Moralia. Liber V, cap. XLV // Patrologiae cursus completus. Series Latina. Vol. 75. Paris: J.P. Migne, 1849. Col. 723–727.
7. *Lactantius*. De ira Dei // Lactantius. Opera omnia. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1893. (=Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, vol. 27/1). P. 67–131.
8. *Guaiferius Casinensis*. Passio S. Lucii pape et martyris // Patrologiae cursus completus. Series Latina. Vol. 147. Paris: J.P. Migne, 1853. Col. 1301–1310.
9. *Gregorius Magnus*. Moralia. Liber XII, cap. VII // Patrologiae cursus completus. Series Latina. Vol. 75. Paris: J.P. Migne, 1849. Col. 991.
10. *Bacon R.* Opus Majus. Vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1897. 568 p.
11. *Caelius Aurelianus*. Celerum passionum libri III. Berlin: Akademie Verlag, 1990. 679 p.
12. *Dante Alighieri*. Divina Commedia. Inferno / A cura di D. Mattalia. Milano: BUR, 2008. 700 p.
13. *Alberti L.B.* De picture // Alberti L.B. Opere volgari. Vol. 3. Bari: Laterza, 1973. P. 5–107.
14. *Thomas Aquinas*. Summa Theologiae [Электронный ресурс]. URL: <https://aquinas.cc/56/57/~1> (дата обращения 10 янв. 2019).

15. *Haymo Halberstatensis*. Homilia LXIV. IN die sancto palmarum Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Matthaeum // *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Vol. 118. Paris: J.P. Migne, 1852. Col. 358–381.
16. *Alcuinus*. De virtutibus et vitiis // *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Vol. 101. Paris: J.P. Migne, 1851. Col. 614–638.
17. *Dombrowski D.* Anger in the Philokalia // *Mystics Quarterly*. 1998. Vol. 24, № 3. P. 101–118.
18. *Schwager R.* Der Zorn Gottes: Zur Problematik der Allegorie // *Zeitschrift für katholische Theologie*. 1983. Vol. 105, № 4. S. 406–414.
19. *Augustinus*. Contra Adimantum // *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Vol. 42. Paris: J.P. Migne, 1841. Col. 129–172.
20. *Augustinus*. In Joannis evangelium tractatus CXXIV // *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Vol. 35. Paris: J.P. Migne, 1841. Col. 1380–1976.
21. *Махов А.Е.* Дубина Богоматери. Вещь и слово в демонологической иконографии «Мадонны приходящей на помощь» // *In Umbra: Демонология как семиотическая система: Альманах. Вып. 6 / Отв. ред. и сост.: Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. М.: Индрик, 2017. С. 43–64.*

References

1. *Hugo de S. Victore*. De institutione novitiorum. V: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Vol. 176. Paris: J.P. Migne, 1854. Col. 925–951.
2. *Seneca*. De Ira. V: *Lucius Annaeus Seneca. Moral Essays*. Vol. 1. London; New York: Heinemann, 1928. p. 106–352.
3. *Martinus Braccarensis*. De ira. V: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Vol. 72. Paris: J.P. Migne, 1849. Col. 41–50.
4. *Prudentius*. Psychomachia. V: *Prudentius*. 2 vols. Vol. 1. London: Heinemann, 1949. p. 274–343.
5. *Alexander Neckam*. De ira. V: *Bibliothèque nationale de France*. Ms. Latin 11867. Fol. 232r–232v.
6. *Gregorius Magnus*. Moralia. Liber V, cap. XLV. V: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Vol. 75. Paris: J.P. Migne, 1849. Col. 723–727.
7. *Lactantius*. De ira Dei. V: *Lactantius. Opera omnia*. Wien: *Osterreichische Akademie der Wissenschaften*, 1893. (=Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, vol. 27/1). p. 67–131.
8. *Guaiferius Casinensis*. Passio S. Lucii pape et martyris. V: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Vol. 147. Paris: J.P. Migne, 1853. Col. 1301–1310.
9. *Gregorius Magnus*. Moralia. Liber XII, cap. VII. V: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Vol. 75. Paris: J.P. Migne, 1849. Col. 991.
10. *Bacon R.* Opus Majus. Vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1897. 568 p.
11. *Caelius Aurelianus*. Celerum passionum libri III. Berlin: Akademie Verlag, 1990. 679 p.

12. Mattalia D., a cura di. Dante Alighieri. Divina Commedia. Inferno. Milano: BUR, 2008. 700 p.
13. Alberti LB. De pictura. V: Alberti LB. *Opere volgari*. Vol. 3. Bari: Laterza, 1973. p. 5-107.
14. Thomas Aquinas. Summa Theologiae [Internet]. [data obrashcheniya: 10.01.2019]. URL: <https://aquinas.cc/56/57/~1>
15. Haymo Halberstatensis. Homilia LXIV. IN die sancto palmarum Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Matthaum. V: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Vol. 118. Paris: J.P. Migne, 1852. Col. 358-381.
16. Alcuinus. De virtutibus et vitiis. V: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Vol. 101. Paris: J.P. Migne, 1851. Col. 614-638.
17. Dombrowski D. Anger in the Philokalia. *Mystics Quarterly*. 1998;3:101-18.
18. Schwager R. Der Zorn Gottes: Zur Problematik der Allegorie. *Zeitschrift für katholische Theologie*. 1983;4:406-14.
19. Augustinus. Contra Adimantum. V: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Vol. 42. Paris: J.P. Migne, 1841. Col. 129-172.
20. Augustinus. In Joannis evangelium tractatus CXXIV. V: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Vol. 35. Paris: J.P. Migne, 1841. Col. 1380-1976.
21. Makhov A. The Virgin Mary's Club. Thing and Word in the Demonological Iconography of «Madonna del Soccorso». V: Antonov D., Khristoforova O., ed. *In Umbra: Demonology as Semiotic System*. Issue 6. Moscow: Indrik Publ.; 2017. p. 43-64. [In Russ.]

Информация об авторе

Александр Е. Махов, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия; 121069, Россия, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а; makhov636@yandex.ru.

Information about the author

Alexandr E. Makhov, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, 125993, Russia; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 25a, Povarskaya st., Moscow, 121069, Russia; makhov636@yandex.ru.

«Адская троица»
как гипермотив русской иконографии

Дмитрий И. Антонов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия; Российская академия народного хозяйства
и государственной службы, Москва, Россия,
antonov-dmitriy@list.ru*

Аннотация. Статья посвящена популярному мотиву христианской иконографии, который автор предлагает назвать «адской троичей». Мотив изначально возникает в иконографии Страшного суда и представляет трех персонажей, изображаемых в центре преисподней: дьявол восседает на звере-Аде и держит на коленях Иуду. В работе рассматриваются вариации этой визуальной модели, исследовательские интерпретации одной из составляющих ее фигур (Иуда или Антихрист), а также ее превращение в гипермотив – гибкую иконографическую схему, которая начинает кочевать в разных визуальных контекстах и включать новых персонажей, так что каждая «дочерняя» композиция сохраняет смысловую связь с оригинальным, «родительским» мотивом.

Ключевые слова: иконография, Страшный суд, Сошествие во ад, Плоды страданий Христовых, демонология, Иуда

Для цитирования: Антонов Д.И. «Адская троица» как гипермотив русской иконографии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 3. С. 62–78.

“The Damned Trinity”
as the hypermotif of Russian Iconography

Dmitriy I. Antonov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
The Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration, Moscow, Russia, antonov-dmitriy@list.ru*

Abstract. The article is focused on the popular motif of Christian iconography; the author offers to call it “the damned trinity”. The motif appears in the iconography of the Last Judgment and represents three characters depicted in the center of the underworld: the Devil is seated on the Hell-beast and holds

Judas on his knees. This paper discusses the variations of that visual model, the interpretations of one of its figures (Judas or the Antichrist), and its transformation into a hypermotive – a flexible iconographic scheme which begins to wander in different visual contexts including new characters so that each new composition retains a semantic connection with the original, “parental” motif.

Keywords: Iconography, Last Judgment, Descent into Hell, Fruits of Christ’s Passions, demonology, Judas

For citation: Antonov DI. “The Damned Trinity” as the hypermotif of Russian Iconography. *RSUH / RGGU. Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, 2019;3: 62-78.

На коленях дьявола: Иуда или Антихрист

В композициях Страшного суда, которые распространились на Руси уже в XI в., функционировал очень интересный мотив, который спустя века начал играть новые роли в иконографии Московской Руси, а затем перешел в письменные и в устные фольклорные тексты.

Иконография Суда сформировалась в Византии VIII–IX вв. и начала распространяться в сложившемся виде с XI в. Уже в ранних изображениях в нижнем адском сегменте композиции возникли три персонажа, которые будут устойчиво воспроизводиться в византийской, русской и европейской иконографии Страшного суда. Сформированный ими мотив можно назвать «адской троицей». На двуглавом звере – персонификации Ада (часто он заглатывает грешников) сидит дьявол (его ноги, как правило, скованы, что, вместе с царственной позой, указывает на его двойственный статус властителя и узника преисподней), а на коленях дьявола, в свою очередь, сидит небольшая человеческая фигура. Эта иерархическая композиция демонстрирует трех ключевых персонажей inferнального мира, вокруг которых размещаются отсеки ада, фигуры грешников и демонов.

В средневековой иконографии адская троица вписана в широкий ряд мотивов, аналогичных по построению, но с другими персонажами. Всё это вариации одной гипертемы «родительства».

Жером Баше, предложив термин «гипертема» для анализа визуального материала, очертил два варианта его понимания и применения [1 с. 174–180]. Прежде всего, термин обозначает некую идею, которая находит совершенно разные визуальные воплощения. Пример – «Божественное родство»: эта гипертема будет включать любые композиции и модели, в которых Бог Отец,

Сын, Святой Дух и/или Мария изображены в каких-либо визуальных позициях, которые можно интерпретировать как идею родственной связи. Другой пример – Христос за едой, которая предполагает сопоставление очень разных иконографических схем и мотивов. При более узком понимании гипертема оказывается устойчивой визуальной моделью, которая использовалась для обозначения некоей общей идеи. Пример – «родительство» (отцовство или материнство), которое в средневековом искусстве воплощалось в иконографической схеме «ребенок сидит на коленях (*in sinu*, в лоне) родителя». Конкретные персонажи менялись в зависимости от композиции, но модель не теряла своего базового значения. Более того, как отмечает Баше, она часто приобретала расширительные коннотации – к примеру, патронажа, когда тот или иной персонаж держит на своих коленях не кровных, а духовных «детей», оберегая их/покровительствуя им (модель «души праведных в лоне Авраама»). Ребенок, изображенный на коленях матери, мог указывать помимо этого на недавнее пребывание в ее чреве (как в некоторых Богородичных иконографических моделях, к примеру Знамение).

По этой визуальной схеме выстраивались иконы Богородицы с Христом на коленях/в лоне (сюда можно отнести основные иконографические типы византийско-русской иконографии – Одигитрия, Елеуса, Знамение, Великая Панагия); изображения Троицы Новозаветной в разных вариациях (Отечество или Распятие в лоне Отчем); образы Anna Selbdritt (Metterza) – Мария на коленях Анны, Христос на коленях Марии; «Лонно Авраамово» (Авраам, часто с Исааком и Иаковом, держат на коленях души праведных) и др. Однако это гипертема работала не только применительно к персонажам, связанным Божественным родством или патронажем. Мотив «адской троицы», который Баше не упоминает и не рассматривает в своей статье, – один из самых ранних примеров использования этой модели в христианском искусстве. В византийско-русской иконографии этот мотив распространился шире, чем в Европе, и стал одним из важнейших структурных элементов темы Страшного суда, а затем вышел за ее рамки и начал кочевать по разным композициям.

Фигура *in sinu diaboli*, в «лоне» сатаны, на ранних изображениях не подписана и не обозначена при помощи каких-то особых маркеров. Искусствоведы предлагали две интерпретации – это либо Иуда, либо Антихрист. Оба персонажа в Новом Завете получают одинаковый эпитет – «сын погибели», который связывает их с дьяволом (применительно к Антихристу: 2 Фес. 2:3; к Иуде: Ин. 17:12). В пользу первого предположения (Иуда) говорит богатая средне-

вековая традиция, множество соответствующих подписей и атрибутов, прямо указывающих на Искарриота. В пользу второго – поза персонажа. На византийской резной пластине X–XI вв. из музея Виктории и Алберта он тянет руки к грешникам, которые склонили колени то ли перед одной из четырех пастей зверя-Ада, то ли перед сатаной и человеком, которого он держит в своем лоне. Это отдаленно напоминает апокалиптический мотив поклонения Зверю. На греческой мозаике XII в. в базилике Санта Мария Ассунта на острове Торчелло фигура на коленях дьявола одета в белые одежды; персонаж протягивает руку в направлении грешников, копируя позу сатаны. Описывая мозаику, некоторые исследователи полагают, что здесь изображен Антихрист, другие называют его Иудой [2 с. 19; 3 р. 133; 4 р. 10; 5 р. 114].

Единственный пример, на который указывают сторонники версии, что в ранней иконографии изображали Антихриста, – миниатюра энциклопедии «Сад утех» аббатисы Геррады Ландсбергской (XII в.) (опубл. [6 ил. 64; 7 с. 171]). На коленях дьявола изображен здесь обнаженный человек: он прижимает руки к груди и ничем не обнаруживает свою демоническую природу, но рядом с ним размещена подпись «Антихрист» (оригинальная рукопись «Сада утех», как известно, погибла в Страсбургской библиотеке в пожаре 1870 г., копии миниатюр, с которыми мы имеем дело, были созданы в 1818 г. Кристианом Морицем Энгельгардтом). Однако на миниатюре изображено не Второе пришествие, а видение преисподней, и переносить эту визуальную схему на сложившуюся раньше иконографию можно с большой долей риска. В то же время на самих изображениях Страшного суда подпись «Иуда» возникает очень рано: уже на фреске итальянской церкви Сант-Анжело-ин-Формис конца XI в. персонаж *in sinu diaboli* подписан именно так. В «Божественной комедии» Данте Алигьери и во множестве иллюстрирующих текст изображений Иуда (вместе с Брутом и Кассием) мучается в центре преисподней, хотя уже не на коленях, а в зубах сатаны.

Если в европейской традиции есть спорные случаи и есть – как минимум в виде одной подписанной миниатюры XII в. – основа для конкурирования двух версий, то в русской иконографии человек «в лоне» дьявола всегда отождествлялся с Иудой. В этом трудно усомниться, учитывая и визуальный контекст, и письменные свидетельства, поэтому солидарность искусствоведов вполне предсказуема¹. Маргинальную точку зрения высказала Е.Я. Осташенко, комментируя икону Страшного суда из Успенского собора Московского

¹ Это можно увидеть и в отдельных работах, посвященных иконографии Страшного суда, и в многочисленных иконографических комментариях.

Кремля (конец XV – начало XVI в.; опубл. [8 с. 166–175, № 17]). Хотя у едва различимой красной фигурки, сидящий на дьяволе, нет отличительных признаков или подписи, автор утверждает, что это Антихрист. Однако доказательств у такой интерпретации нет. Осташенко ссылается на ту же миниатюру из рукописи Геррады Ландсбергской (приписав ее Гонорию Августодунскому), что, естественно, не релевантно для древнерусской традиции, а кроме того, на произвольно взятую миниатюру лицевого Апокалипсиса, где Антихрист восседает на троне [9 с. 270, примеч.], что не имеет никакого отношения к анализируемому мотиву.

Знак, который помогает отличить апостола-предателя на множестве икон, фресок и миниатюр, предсказуем – это белый мешочек в его руках (иногда он бывает длинным, вытягиваясь вниз и напоминая завязанный узлом платок)². Тридцать сребреников – традиционный для средневекового искусства маркер Иуды (о вариации мотивов и образов, связанных с деньгами Иуды Искариота, см. [11]). Помимо этого атрибута, фигура часто бывает подписана «Июда»³. В миниатюре подписи могут быть более развернутыми: «сатана съ Иудюю предателемъ мучатся во веки» [2 с. 91]. Русские толковые Подлинники включали пояснение-инструкцию, касающуюся адского сегмента на иконах Страшного суда: у дьявола «Иуда на коленяхъ, огненный» [14 с. 136] (по двум спискам XVIII в.). Фигурка в «лоне» сатаны действительно часто изображалась красной⁴.

Не только в иконографии, но и в текстах встречаются интересные указания на то, кто именно сидит в «лоне» дьявола. В видении Григория из Жития Василия Нового, в конце рассказа об осуждении ариан на Страшном суде говорится, что еретики вслед за Арием будут ввергнуты «в лютыя муки, идеже бе дияволъ съ бесы его, и предатель Июда»⁵. Но самый интересный пассаж встречается в «Повести, како

² Как на северной иконе XVI в. из собрания Эрмитажа, Инв. № ЭРИ-230; Опубл. [10 ил. R-32].

³ Как на вологодской иконе «Воскресение Христово, с клеймами земной жизни Христа» конца XVI в. [12 ил. 68] или в лицевой рукописи XVIII в.: БАН. Плоск. № 112. Л. 448 об.; описание рукописи [13 № 74].

⁴ Как на иконе «Страшный суд» конца XIV – начала XV в. из Успенского собора Московского Кремля [8 № 17] или на новгородской иконе третьей четверти XV в. из Государственной Третьяковской галереи [15 № 64].

⁵ РГБ. Ф. 98. № 375. Л. 194 об. На Л. 193 об. – миниатюра, отразившая этот сюжет: ариане со звериными головами летят в огненное море, где расположены пять голов с оскаленными зубами и вздыбленными волосами; у левой видно крыло, подобное ангельскому. Это сатана и бесы, упомянутые в тексте. Иуда в данном случае не изображен.

отмсти всевидящее око Христос Борису Годунову пролитие неповинные крови новаго страстотерпца благовернаго царевича Дмитрия Угличьскаго» и ее дальнейших редакций – «Повести, како восхити неправдою на Москве царский престол Борис Годунов» и «Повесть 1606 года», созданных вскоре после воцарения Василия Шуйского [16 с. 52–55, 247–249]. Описание связано с демонизированной фигурой Лжедмитрия. Обвиняя его во множестве грехов и в гордыне, автор утверждает, что самозванец «подщався быти еще и самого сотоны в пропастях адовых превысочайши» и захотел пребывать «в недрах» дьявола «вместо Иуды»⁶ [17 с. 166]. Ориентируясь на широкие круги читателей, книжник явно апеллировал не к отдельному фрагменту какого-то сочинения, а к общедоступным визуальным образам. В конце века русский визионер-старообрядец, автор «Слова о некоем муже именем Тимофей» (1680-е), напишет, что своими глазами видел огненную реку в преисподней «и узрехъ в реце оной диявола, мучима со Иудею» [19 с. 252; о «Слове» см.: 208–217]. Одна из визионерских историй, которая вошла в латинское «Великое зеркало», пришедшее на Русь через польский перевод в конце XVII в., говорит о том, как визионер увидел в центре геенны сатану и Иуду вместе с Каиафой и другими предателями Христа⁷ [20 с. 391].

На определенном этапе визуальный мотив перешел в восточнославянский фольклор, пополнив корпус легенд о посмертной участи грешников. Здесь широко распространен мотив «Иуда сидит на коленях у сатаны» [21 с. 346, 308, 402]. Некоторые информанты сообщают, что дьявол уже в детстве качал его на своих коленях⁸. Другие утверждают, что все грешники, не прощенные Богом, после смерти оказываются, вместе с Иудой, на коленях дьявола [21 с. 402]. Иногда подчеркивают, что это место отведено для само-убийц⁹.

⁶ Ср. с аналогичным фрагментом в «Сказании о Гришке Отрепьеве» [17 с. 741] и Хронографе 3-й редакции [18 с. 238, 274, 417].

⁷ В «Божественной комедии» Данте Иуда, как известно, оказывается вместе с Брутом и Кассием в зубах трехглавого монстра-дьявола (Ад, XXXIV, 37–45, 55–57). См. итальянские миниатюры второй – третьей четверти XIV в. с этой сценой: London. BL. Ms. Egerton 943. Fol. 61; Oxford. Bodl. Lib. Ms. Holkham misc. 48. Fol. 53.

⁸ Такое представление встречается у лемков – в Западной Украине, Польше и Словакии [21 с. 337].

⁹ Тот же сюжет зафиксирован в материалах фольклорных экспедиций лаборатории фольклора РГГУ (Кречетово. 1996. Информант: Будилова Валентина Александровна, 1926 г. р.; Лекшма-Барановская. 1998. Информант: Попова Вера Алексеевна, 1923 г. р. (Лекшма); Кречетово-Шильда-Кропачево. 1996. Информант: Герасимова Мария Федоровна, 1925 г. р.); и др.

[21 с. 402]. Наконец, существует легенда, которая объясняет, почему место пребывания Иуды не изменилась после сошествия в ад Христа. Когда Иисус выводил людей из преисподней, он спросил Иуду, хорошо ли ему; дьявол начал толкать грешника под бока, веля говорить «хорошо», – так повторялось трижды, и в результате Иуда остался сидеть «в лоне» сатаны [21 с. 308; Славянские древности 2: 430]. Вероятнее всего, эти нарративы возникли в результате рецепции иконографической модели. Гораздо вероятнее предположить влияние на фольклор визуального мотива «адской троицы», широко распространенного в русском храмовом пространстве уже с первых веков принятия христианства (с XVI в. во множестве создавались не только фрески, но крупные иконы Страшного суда), чем влияние отдельных текстовых упоминаний об Иуде и дьяволе в аду, гораздо более редких, не столь однозначных и доступных неизмеримо меньшему кругу людей. Когда в начале XVII в. авторы «Повести како отмсти...» и ее будущих редакций утверждали, что Лжедмитрий захотел быть «у возгордевшегося сотоны в недрах вяще же predisущаго Июды» [17 с. 166], они явно апеллировали к легко представимому читателям иконографическому образу, который в начале XVII в. распространился уже в самых разных вариациях.

Можно ли обнаружить какие-то случаи, когда персонаж в «лоне» дьявола соотносился на русских изображениях не с Иудой, а с Антихристом? На некоторых композициях Страшного суда у фигурки, восседающей в самом центре ада, нет мешочка или подписи, но появляются демонические черты: хохол, шерсть¹⁰. К примеру, в Толковом Апокалипсисе последней четверти XVII в. из собрания РГБ сатана держит на руках маленького человека со вздыбленными волосами (РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 14). На северной иконе начала XVIII в. во рту красного монстра-дьявола изображена такая же красная фигурка с высоким хохлом [23 с. 60–63, № 9]. Однако, несмотря на экспрессию, такие вариации не разрушают общую модель: хохол традиционно маркировал и демонов, и грешников, а в поздней иконографии узников ада нередко наделяли звериными чертами [24 с. 260–268]. Красный цвет соответствует указанию толкового Подлинника об «огненном» Иуде, но не соотносится ни с одним изображением Антихриста в лицевых Апокалипсисах.

Наконец, иногда фигурку на коленях у сатаны поражает копьем ангел – так же, как другие ангелы на композиции поражают бесов. Такой сюжет представлен на иконе «Воскресение – Сошествие во ад,

¹⁰ См. на иконе Страшного суда конца XVII в. из Александровской слободы. Описание иконы [22 с. 17].

с праздниками и избранными святыми» (первая половина XVI в.) из собрания Архангельского музея [25 с. № 45] или на иконе «Страшный суд» (начало XVII в.) из собрания Пермской художественной галереи¹¹. Однако фигуры не подписаны, и следовательно, доказать, что они означают не Иуду, а другого «сына погибели», невозможно. Если и удастся обнаружить редкое изображение (скорее всего, XVII в. и позднее, когда мотив начал активно варьировать и развиваться), на котором персонаж в лоне дьявола подписан «Антихрист», изображен с его атрибутами (царские одежды и регалии) или в облике Зверя Апокалипсиса не в какой-либо самостоятельной композиции, а в визуальной теме Страшного суда, это будет свидетельствовать об утрате семантики и о возникновении новых трактовок в среде иконописцев, что не раз происходило в случае с отдельными иконографическими фигурами и мотивами (см., к примеру, 26 с. 249–251). В этом плане это стало бы ценной находкой. Что касается русской средневековой традиции, в ней, насколько показывает весь известный нам материал, человек на руках сатаны обозначал именно Иуду¹².

«Адская троица»: от гипертемы к гипермотиву

Не позднее XVI в. на Руси мотив адской троицы «Ад – дьявол – Иуда» вышел за рамки иконографии Страшного суда. Он превратился в сквозной мотив, который включался в разные композиции, а в рукописях часто играл самостоятельную роль, репрезентируя адские муки.

Вариации мотива очень интересны. Иуда всегда восседает на коленях сатаны, и оба они по-разному связаны с фигурой Ада – иконописцы и иллюминаторы подчеркивали идею о том, что повелитель демонов и главный грешник вместе заключены в центре преисподней. При этом, в отличие от относительно единообразных фигур падшего ангела и падшего апостола, фигура Ада варьирует от композиции к композиции, привнося динамику в многократно повторяющийся мотив.

В иконографии Страшного суда дьявол сидит на адском звере: вытянутое тело Ада служит ему треном. Иуда располагается в центре этой микро-композиции – предатель изображен мелко, с мешочком в руках. У него, как правило, нет бороды (образ души

¹¹ Пермская государственная художественная галерея. Инв. № И-117.

¹² К такому же выводу пришел Дж.-П. Химка, исследовавший русинские (карпатские) иконы Страшного суда. Впрочем, здесь этот вывод не был обоснован [27 с. 34, 104, 152].

как ребенка), но начиная с XVII в., когда фигура Искарриота увеличивалась, он зачастую оказывался бородатым [28 с. 216–219].

Другой вариант расположения фигур появился в иконографии «Сошествие во ад» уже в XVI в. На иконе второй половины столетия из собрания владими́ро-суздальского музея сатанинские персонажи выстроены по модели, напоминающей иконографию новозаветной Троицы. Ад из трона дьявола превращается в его «отца»: это красный великан, причем его голова одновременно смотрит на зрителя анфас (бородатое человеческое лицо), а сверху раскрывается пастью зверя, выпуская из себя узников преисподней, которых выводит Христос – это производит впечатление разошедшегося надвое черепа нижней головы. Великан-Гадес держит на коленях крылатого дьявола, а на его коленях, завершая «пирамиду», расположился Иуда с мешочком; фигура подписана «Июда»¹³. Такая вариация адской троицы повторялась на некоторых иконах и миниатюрах Сошествия во ад¹⁴ (помимо этого, в XVI–XVII вв. Ад изображался в виде близких фигур – красного великана, подпирающего ворота, и огромной красной головы)¹⁵. Несколько таких икон XVII в. находятся в музее русской иконы в Клинтоне (Массачусетс) – они были описаны Хенри Хундтом и Раулем Смитом, которые предположили, что фигура двуликого гиганта могла сформироваться под влиянием кочевавшего в средневековых текстах и изображениях образа блемма (акефала) с лицом на груди [30]. В этом варианте модель отечества удвоена и действует не только применительно к паре сатана – Иуда, но и к паре Ад – дьявол. Визуальная иерархия персонажей, от огромного монстра-великана к маленькому обнаженному грешнику, превращает Иуду в последнее звено адской «лестницы»¹⁶.

¹³ ВСМЗ. Инв. № В-6300/2755; опубл.: [29 с. 282, № 48]. Ср., напр., в лицевой Библии начала XVII в. (ГИМ. Вахр. № 1: 914 об.).

¹⁴ Ср. на ярославской иконе конца XVI в. (ЯГИАХМЗ. Инв. № I-1754, КП-21119) или на миниатюре из лицевой Библии начала XVII в. из ГИМ: ОР ГИМ. Вахр. № 1. Л. 914.

¹⁵ См. Ад-голову на ярославской иконе третьей четверти XVII в. (ЯГИАХМЗ. Инв. № ЯМЗ 40949, ИК 145) и Ад, подпирающий ворота на иконе середины XVII в. (Музей русской иконы, Клинтон, Массачусетс. Инв. № 2011.90). Опубл. [28 с. 161–164].

¹⁶ См. также поздний, но очень красочный пример из старообрядческой рукописи 1820-х гг. На одном из больших разворачивающихся листов, входящих в книгу, представлена огромная миниатюра с изображением преисподней. Дьявол в окружении бесов сидит над огромной «розой» из пламени, в котором проглядывают головы грешников. На коленях сатаны – Иуда с мешочком сребреников (Древлехранилище ИРЛИ РАН. Северодв. № 152. Л. 82).

Третье решение встречается в иконографии «Плоды страданий Христовых», которая сформировалась на Руси в конце XVII в. по модели европейской гравюры и быстро распространилась на иконах и миниатюрах, завоевав популярность у старообрядцев. Дьявол сидит здесь в пасти ада. В его руках – фигурка Иуды (с традиционным мешочком или без него) [23 № 1–38]. В отличие от композиций Страшного суда на первый план выступает теперь идея наказания: Ад оказался не престолом и не «отцом» дьявола, а зубастой темницей, куда тот заключен вместе с Иудой.

В XVII в. похожее решение начинает повторяться и на других композициях. Так, на одной из миниатюр в рукописи со Страстями Христовыми развернута широкая пасть ада – она напоминает огромную чашу. В ней сидит дьявол со вздыбленными волосами. Он скован тремя цепями: две из них привязывают его к адским челюстям, а третью держит ангел, замахивающийся на него мечом. Фигурка на коленях сатаны изображена без мешочка, а надпись поясняет: «сатана со Иудою» (ГИМ. Муз. № 1315. Л. 147 об.). Тут идея наказания выражена предельно ярко. Интересно, что эту миниатюру сопровождает текст из апокрифического «Евангелия Никодима». В пространной редакции апокрифа Ад прогоняет сатану, говоря ему: «вон иди от моих седал» [31 с. 1897; 32 с. 800] – описание, которое напоминает иконографическую модель «дьявол на коленях Ада-великана».

Начиная с XVII в. в русской иконографии, прежде всего в книжной миниатюре, мотив адской троицы или более лаконичный образ Иуды на коленях сатаны (без Ада) начали воспроизводить в самых разных контекстах: оппозиция рая и ада; мир земной и преисподняя; осуждение грешников; пасть ада и проч. (см. некоторые примеры в [28 с. 103, 155, 174, 218–219, 236]). Мотив постоянно возникал на изображениях преисподней или в изобразительных циклах, посвященных загробной участи грешников – а в иллюминированных рукописях XVII в. и в позднейшей старообрядческой миниатюре образы Ада стали занимать большую, а иногда и большую часть всех изображений, выстраиваясь в длинные серии. Популярность мотива в таком контексте вполне ясна, учитывая, что он объединил главного монстра (Ад/Гадес), главного демона (сатана) и главного грешника (Иуда) – это позволило ему, наравне с мотивом пасти ада, лаконично обозначать на любом изображении преисподнюю как пространство мучения грешников.

Композиция с сатаной и Иудой широко распространилась в старообрядческих рукописях, прежде всего северодвинской традиции. Во многих сборниках XVIII – начала XX в. помещен цикл изображений адских мук, который заканчивается миниатюрой на

раскладывающемся листе. Здесь расположена огромная фигура сатаны на двуглавом адском звере, с Иудой на коленях. За его плечами выстроилось множество демонов с высокими хохлами. Внизу широкой «розой» раскрывается адское пламя, иногда оно занимает большую часть всей композиции. В изгибах огня проглядывают головы грешников¹⁷. Иногда горизонтально развернутый цикл адских мук предваряет эту вертикальную композицию на одном многосоставном листе-«гармошке». Яркий пример – сборник XIX в. К листу 218 присоединена многоразворотная вклейка, раскладывающаяся сперва вправо, а затем вниз и вверх. На широком пространстве, которое образуется, когда разворачивается первая «гармошка», в адском пламени крупно изображена адская троица. По бокам демоны заталкивают грешников в пасть зверя, служащего дьяволу тронем. Внизу пылают языки пламени, напоминающие своим очертанием змей. Далее вклейка разворачивается вверх от фигуры сатаны. На шести получившихся «этажах» мы видим закрытые «врата адовы», охраняемые двумя бесами. Выше идут темные отсеки, с закрытыми воротами по бокам, где-то пылает огонь. В самом верху разворотки к ней справа приклеен еще один лист, на котором изображены два ангела и душа, которой они демонстрируют адские муки. Это и есть отправной пункт путешествия. Отсюда ангелы поведут душу вниз, к закрытым воротам, за которыми сидит дьявол. Путь, который проходит зритель, разворачивая вклейку, противоположен направлению их путешествия в пространстве изображения [ИРЛИ. ОП. Оп. 24. № 13. Л. 218].

Все больше варьируя со временем, мотив «адской троицы» стал в результате гибкой моделью, узнаваемой и стабильной в своем базовом содержании. Это позволило художникам XVIII и XIX вв. заменять Иуду другими персонажами, которых они хотели демонизировать/представить «детьми дьявола». Так, в старообрядческих рукописях появляются изображения «отца грехов»: крупный демон сидит на престоле, развернутый анфас к зрителям и окруженный фигурами мелких бесов, которые подписаны именами грехов: «миролюбие», «многословие», «дерзновение», «смех» и т. д. На коленях демона расположена фигура с большой гривой – главный грех, иногда подписанный «блуд» [28 с. 227, 229]. Казалось бы, это уже не вариация мотива «адской троицы», а новый образ в рамках

¹⁷ Опубликованная миниатюра [33 с. 50, илл. XIV.37]. См., например, [БАН. Чапыг. 3. Л. 29 (опис.: [13 с. 503–512, № 81]; БАН. Чуван. 244. Л. 38 (опис.: [13 с. 494–503, № 80]; БАН. 1.1.38. Л. 40 (опис.: [13 с. 486–494, № 79]; БАН. 1.1.40. Л. 50 (опис.: [13 с. 512–516, № 82]; БАН. 21.11.9: 40 (опис.: [13 с. 157–165, № 33]; ИРЛИ. Колл. Богословского № 56. Л. 65].

общей гипертемы родительства. Однако переключка с популярным образом-оригиналом наверняка считывалась как иллюминаторами, так и зрителями – популярный демонологический мотив служил ориентиром и для создания, и для восприятия новой модели. В этом плане «адская троица» стала *гипермотивом* – устойчивой визуальной моделью с четкой семантикой, с возможностью варьирования и замены персонажей, но с памятью контекста. Это отличает гипермотив от предельно широкой гипертемы, которая может распадаться на разные модели, но выражает лишь одну базовую идею (родительство), а не совокупность идей, слитых в исходном мотиве (Иуда в аду; адская иерархия; «сын дьявола», наказание грешников). Иными словами, конкретный мотив со всеми его смысловыми нюансами становится материнским для множества «дочерних».

Как работала эта система, можно проследить еще на ряде примеров. В старообрядческой миниатюре XIX в. встречается образ, который объединил два мотива: «отца грехов» и «древа греха» (сюжет из «Великого Зерцала»: из лежащего в аду лихоимца вырастает дерево, образуемое фигурами его друзей и родственников; в русской миниатюре мотив перекликался с «Древом Иессеевым»). Дьявол/демон сидит на престоле в окружении двух демонических фигур, а из его головы и рук вырастают ветви дерева, на котором расположено множество бесов [28 с. 230]. Отличие в том, что на коленях у дьявола уже не сидит «любимый» грех – вместо этого на его животе расположено огромное лицо с бородой. С одной стороны, это увеличенный вариант популярнейшего в христианском искусстве мотива второй морды на животе/в паху демона. С другой стороны, крупно изображенное лицо, окаймленное бородой, фактически заменяет маленького демона со львиной гривой, сидящего на своем «отце» на изображениях «отца грехов», и, точно также как там, сразу относит мысль зрителя к широко распространенным образам Иуды на коленях дьявола. Такие миниатюры обыгрывают сразу нескольких визуальных мотивов, но базируются – и генетически, и на уровне зрительских ассоциаций – на материнской для них модели «адской троицы».

Вероятно, самый яркий пример использования гипермотива – фрагмент стенной росписи Страшного суда из церкви села Тазова Курской губернии, созданной в 1883 г. Здесь в адском огне, на коленях сатаны, сжимая в руке мешочек, сидит не кто иной, как Лев Толстой, еще не отлученный от церкви, но уже осуждаемый многими клириками за критику христианства¹⁸. Визуальный нар-

¹⁸ В собрании Государственного музея истории религии в Санкт-Петербурге (бывшего Музея истории религии и атеизма). См. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Знаменская_церковь_\(Тазово\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Знаменская_церковь_(Тазово)) (дата посещения 19.01.2019).

ратив на храмовой стене становится эффективной проповедью, обличающей нового «лжеучителя» как любимого грешника дьявола, сопоставимого с Иудой, отрекшимся от Христа.

Сохраняя свои семантические рамки, мотив «адской троицы» стал гибкой визуальной моделью, которая позволяла заменять персонажей и работать с актуальным контекстом, обращая инвективу на нужных оппонентов. И хотя в XX в. популярность гипермотива сошла на нет – после массового закрытия церквей визуальный ряд был утерян, – фигура Иуды с мешочком сребреников осталась актуальна и обыгрывалась множество раз на всем протяжении столетия. Этот более простой мотив обозначал грешную алчность (и в этом значении широко использовался в средневековом искусстве). Для его понимания изначальный контекст был не так важен. В результате в карикатуре, политическом плакате и комиксе образ «предателя с мешочком» обыгрывался многократно и применялся к самым разным персонажам, от Льва Троцкого до Михаила Горбачева.

Литература

1. Баше Ж. Средневековые изображения и социальная история: новые возможности иконографии // Одиссей: Человек в истории. Время и пространство праздника. М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2005. С. 152–190.
2. Покровский Н.В. Об иконе Св. Троицы с тремя лицами и четырьмя глазами (по документам Синодального архива) // Записки императорского русского археологического общества. Т. 3. Вып. 1. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1887. 280 с.
3. Russel J.B. Lucifer. The Devil in the Middle Ages. Ithaca: Cornell University Press, 1984. 356 p.
4. McGinn B. Vision of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages // The Use and Abuse of Eschatology in the Middle Ages / ed. by W. Verbeke, D. Verhelst, A. Wakenhysen. Louvain : Louvain University Press, 1988. 390 p.
5. Link L. The Devil: A Mask without a Face. London: Reaktion books, 1995. 208 p.
6. Гуревич А.Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников (*Exempla* XIII века). М.: Искусство, 1989. 368 с.
7. Махов А.Е. Сад демонов – Hortus Daemonum: Словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. М.: Интрада, 2007. 319 с.
8. Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI – начало XV века: Каталог. М.: Северный паломник, 2007. 256 с.
9. Осташенко Е.Я. Икона «Страшный суд» из Успенского собора Московского Кремля и проблема стиля последних десятилетий XIV в. // Древнерусское

- искусство: Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 246–270.
10. Синай. Византия. Русь: Православное искусство с 6 по начало 20 века: Каталог выставки / Под ред. М.Б. Пиотровского [и др.]; пер. с англ. А. Конивец и А. Микляевой. СПб.: Государственный Эрмитаж, Фонд Св. Екатерины, 2000. 488 с.
 11. Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Цена крови, или Проклятые деньги Иуды Искарриота // Антропологический форум online. 2013. № 18. С. 191–213. URL: http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/018online/antonov_maizuls.pdf (дата обращения 10 мая 2019).
 12. Рыбаков А.А. Вологодская икона: Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков: Альбом. М.: Галарт, 1995. 484 с.
 13. Бубнов Н.Ю., Братчикова Е.К., Подковырова В.Г. Описание рукописного отдела Библиотеки Российской Академии наук. Т. 10. Вып. 1: Лицевые старообрядческие рукописи XVIII – первой половины XX в. СПб.: БАН, 2010. 672 с.
 14. Буслаев Ф.И. Изображение Страшного суда по русским подлинникам // Сочинения Ф.И. Буслаева: Сочинения по археологии и истории искусства. СПб.: изд. Отделения рус. яз. и словесности Императорской Акад. наук, 1910. Т. 2. С. 133–154.
 15. Антонова В.И., Мневa Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в. [в Государственной Третьяковской галерее]: Опыт историко-художественной классификации: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1963. 394 с.: 116 л. ил.
 16. Словарь книжников и книжности древней Руси / Под ред. Д.М. Буланина. Вып. 3, ч. 3. СПб.: Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушк. дом), 1998. 518 с.
 17. Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени. СПб.: Тип. М.А. Александрова, 1909. 522 с.
 18. Попов А.Н. Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в хронографы русской редакции (Приложение к Обзору хронографов русской редакции). М.: Тип. А.И. Мамонтова и К°, 1869. 541 с.
 19. Пигин А.В. Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. 430 с.
 20. Державина О.А. «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. М.: Наука, 1965. 439 с.
 21. «Народная Библия»: Восточнославянские этиологические легенды / Сост. и коммент. О.В. Беловой. М.: Индрик, 2004. 576 с., 32 с.; ил.
 22. Бочаров Г.Н., Выголов В.П. Александрова Слобода. М.: Искусство, 1970. 128 с.
 23. Кузнецова О.Б. Процветший крест: Иконография «Плоды страданий Христовых» из церквей, музейных и частных собраний России, Германии, Италии, Финляндии, Швейцарии. М.: Индрик, 2008. 160 с.; ил.
 24. Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа. М.: Индрик, 2011. 376 с.; ил.
 25. Иконы Русского Севера: Шедевры древнерусской живописи Архангельского музея изобразительных искусств. В 2 т. Т. 1. М.: Северный паломник, 2007. 504 с.

26. Антонов Д.И. Иконописец и зритель: храмовая икона как текст и образ-объект // Казус: Индивидуальное и уникальное в истории – 2017. Вып. 12 / Отв. ред. О.И. Тороева, И.Н. Данилевский. М.: Индрик, 2017. С. 242–256.
27. Himka J.-P. Last Judgment Iconography in the Carpathians. Toronto: University of Toronto Press, 2009. 301 p.
28. Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. 3-е изд., испр. и доп. М.: Форум; Неолит, 2018. 254 с.; ил.
29. Иконы Владимира и Суздаль. М.: Северный паломник, 2008. 648 с.
30. Hundt H.A., Smith R. A Teratological Source of Hellhead // Journal of Icon Studies (2013) [Электронный ресурс]. URL: http://www.museumofrussianicons.org/wp-content/uploads/2016/09/March_2013_HundtSmithHellheadFinal.pdf (дата обращения 28 июля 2018).
31. Макарий, митрополит Всероссийский. Великие Минеи Четьи, собранные всероссийским митрополитом Макарием. Декабрь. Дни 18–23 // Памятники славяно-русской письменности, изданные имп. Археографической комиссией. I. СПб.: изд. Археографической комиссии, 1899. Вып. 12.
32. Мильков В.В. Древнерусские апокрифы. СПб.: РХГИ, 1999. 894 с., ил.
33. Движения души: Рисованные листы русских старообрядцев: XIX в.: Каталог / Сост. Р.В. Багдасаров. Усольск: Институт культуры и права, 2010. 71 с.; ил.

References

1. Basche J. Medieval images and social history. New opportunities for iconography. V: *Odysseus. A man in the story. Time and space of the holiday*. Moscow: Institut nauchnoi informatsii po obshchestvennym naukam RAN Publ.; 2005. p. 152-90. [In Russ.]
2. Pokrovskii NV. On the icon of the Holy Trinity with three faces and four eyes (according to the documents of the Synodal Archive). V: *Notes of the Imperial Russian Archaeological Society*. Vol. 3. Issue 1. Sankt-Peterburg: Tipografiya Imperatorskoi Akademii nauk Publ.; 1887. 280 p. [In Russ.]
3. Russel JB. Lucifer. The Devil in the Middle Ages. Ithaca: Cornell University Press, 1984. 356 p.
4. McGinn B. Vision of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages. V: Verbeke W, Verhelst D., Wekenhyse A., ed. *The Use and Abuse of Eschatology in the Middle Ages*. Louvain: Louvain University Press, 1988. 390 p.
5. Link L. The Devil: A Mask without a Face. London: Reaktion books, 1995. 208 p.
6. Gurevich AY. Culture and society of medieval Europe in the eyes of contemporaries (Exempla of the 13th century). Moscow: Iskustvo Publ.; 1989. 368 p. [In Russ.]
7. Makhov AE. Garden of Demons – Hortus Daemonum: Dictionary of Infernal Mythology of the Middle Ages and Renaissance. Moscow: Intrada Publ.; 2007. 319 p. [In Russ.]
8. Icons of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. 11th – the beginning of the 15th century: Catalog. Moscow: Severnyi palomnik Publ.; 2007. 256 p. [In Russ.]

9. Ostashenko EYa. The icon "Last Judgment" from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin and the problem of the style of the last decades of the XIV century. V: *Old Russian art. Sergius of Radonezh and artistic culture of Moscow in the 14th – 15th centuries*. Sankt-Peterburg: Dmitrii Bulanin Publ.; 1998. p. 246-70. [In Russ.]
10. Piotrovskii MB. [and others], ed. Sinai. Byzantium. Rus'. Orthodox art from the 6th to the beginning of the 20th century. Exhibition Catalog. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyi Ermitazh Publ.; Fond Sv. Ekateriny Publ.; 2000. 488 p. [In Russ.]
11. Antonov DI., Mayzuls MR. The price of blood, or the damned money of Judas Iscariot [Internet]. *Anthropological Forum online*. 2013. № 18. p. 191-213. [data obrashcheniya 10 May 2019]. URL: http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/018online/antonov_maizuls.pdf
12. Rybakov AA. Vologda icon. Centers of artistic culture of the land of Vologda in the 13th – 18th centuries: Album. Moscow: Galart Publ.; 1995. 484 p. [In Russ.]
13. Bubnov NYu., Bratchikova EK., Podkovyrova VG. Description of the manuscript department of the Library of the Russian Academy of Sciences. Vol. 10. Issue 1: Illuminated Old Believer Manuscripts of the 18th – First Half of the 20th Centuries. Sankt-Peterburg: BAN Publ.; 2010. 672 p. [In Russ.]
14. Buslaev FI. Image of the Last Judgment in the Russian originals. V: *Works of F.I. Buslaev. Works on archeology and art history*. Sankt-Peterburg: Otdelenie russkogo yazyka i slovesnosti Imperatorskoi Akademii nauk Publ.; 1910. Vol. 2. p. 133-54. [In Russ.]
15. Antonova VI., Mneva NE. Catalog of ancient Russian painting 11th – early 18th centuries [in the State Tretyakov Gallery]. An Essay on the historical and artistic classification. 2 vol. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1963. 394 p. [In Russ.]
16. Bulanin DM., ed. Dictionary of scribes and booklore of ancient Russia. Issue 3, part 3. Sankt-Peterburg: Rossiiskaya akademiya nauk, Institut russkoi literatury (Pushkinskii dom) Publ.; 1998. 518 p. [In Russ.]
17. Monuments of ancient Russian writing pertaining to the Time of Troubles. Sankt-Peterburg: Tipografiya M.A. Aleksandrova Publ.; 1909. 522 p. [In Russ.]
18. Popov AN. An anthology of Slavic and Russian works and articles included in the chronographs of the Russian edition An Appendix to the Review of chronographs in the Russian edition. Moscow: Tipografiya A.I. Mamontova i K^o Publ.; 1869. 541 p. [In Russ.]
19. Pigin AV. Visions of the underworld in Russian handwriting booklore. Sankt-Peterburg: Dmitrii Bulanin Publ.; 2006. 430 p. [In Russ.]
20. Derzhavina OA. "The Great Mirror" and its fate on Russian soil. Moscow: Nauka Publ.; 1965. 439 p. [In Russ.]
21. Belova OV., comp. and comment. "People's Bible": East Slavic etiological legends. Moscow: Indrik Publ.; 2004. 576 p. [In Russ.]
22. Bocharov GN., Vygolov VP. Alexandrova Sloboda. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1970. 128 p. [In Russ.]
23. Kuznetsova OB. Flourished cross. The iconography "The Fruits of the Sufferings of Christ" from churches, museum and private collections in Russia, Germany, Italy, Finland, Switzerland. Moscow: Indrik Publ.; 2008. 160 p. [In Russ.]

24. Antonov DI., Mayzul's MR. Demons and sinners in ancient Russian iconography: Semiotics of the image. Moscow: Indrik Publ.; 2011. 376 p. [In Russ.]
25. Icons of the Russian North: Masterpieces of Old Russian painting of the Arkhangelsk Museum of Fine Arts. 2 vol. Vol. 1. Moscow: Severnyi palomnik Publ.; 2007. 504 p. [In Russ.]
26. Antonov DI. Icon-painter and viewer: The temple icon as a text and "image-object". V: Togoeva OI., Danilevskii IN., ed. *The Case: Orbis Medievalis: An Individual and Unique in History – 2017*. Issue 12. Moscow: Indrik Publ.; 2017. P. 242-56. [In Russ.]
27. Himka J-P. Last Judgment Iconography in the Carpathians. Toronto: University of Toronto Press, 2009. 301 p.
28. Antonov DI., Mayzuls MR. Anatomy of Hell: A Guide to Old Russian Visual Demonology. 3th ed., revised. Moscow: Forum Publ.; Neolit Publ.; 2018. 254 p. [In Russ.]
29. Icons of Vladimir and Suzdal'. Moscow: Severnyi palomnik Publ.; 2008. 648 p. [In Russ.]
30. Hundt HA., Smith R. A Teratological Source of Hellhead [Internet]. *Journal of Icon Studies*. 2013. [data obrashcheniya 28 July 2018]. URL: http://www.museumofrussianicons.org/wp-content/uploads/2016/09/March_2013_HundtSmithHellheadFinal.pdf
31. Macarius, Metropolitan of All-Russia. The Great Minees of Chetya, gathered by the All-Russian Metropolitan Macarius. December. Days 18–23. V: *Monuments of Slavic and Russian scripts issued by imp. Archaeographic Commission*. I. Sankt-Peterburg: Izdanie Arkheograficheskoi komissii Publ.; 1899. Issue 12. [In Russ.]
32. Milkov VV. Old Russian Apocrypha. Sankt-Peterburg: RKhG Publ.; 1999. 894 p. [In Russ.]
33. Bagdasarov RV., comp. Soul movements. Drawn folios of Russian Old Believers. 19th century: Catalog. Usol'sk: Institut kul'tury i prava Publ.; 2010. 71 p. [In Russ.]

Информация об авторе

Дмитрий И. Антонов, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Москва, Россия; 119571, Россия, г. Москва, пр. Вернадского, д. 82, стр. 1; antonov-dmitriy@list.ru

Information about the author

Dmitriy I. Antonov, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, 125993, Russia; Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia; bldg. 1, bld. 82, Vernadskogo av., Moscow, 119571, Russia; antonov-dmitriy@list.ru

УДК 27-526.62(470)

И вскинув руки, она остолбенела –
превращение жены Лота в соляной столп
в русском искусстве
второй половины XVI–XVII в.

Людмила Б. Сукина

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

Аннотация. В статье впервые рассматривается проблема актуализации мотива превращения жены Лота в соляной столп в русской культуре позднего Средневековья. Устанавливается связь этого явления с происходившими в это время историческими событиями и культурными трансформациями. Основными задачами автора были реконструкция смысла и эмоционального содержания некоторых наиболее ярких из сохранившихся изображений жены Лота и исследование методов их художественного выражения в искусстве иконописи и фрески. В исследовании предпринята попытка выявить особенности трактовки этого эпизода в западной и восточной христианской культуре Средневековья и раннего Нового времени. В частности, это касается изображения жестов жены Лота в тот момент, когда она преступает запрет оборачиваться назад и смотреть на гибнущий Содом.

Автор статьи приходит к выводу, что изображение жены Лота, остолбеневшей со вскинутыми и сомкнутыми над головой руками, в русском искусстве XVI–XVII вв. следует осмысливать в эсхатологическом ключе и понимать как символ человека, не сумевшего вовремя сделать верный духовный выбор и колеблющегося между ценностями земного бытия и небесного блаженства.

Ключевые слова: Позднее Средневековье, русская культура, икона, фреска, жена Лота, жесты рук

Для цитирования: Сукина Л.Б. И вскинув руки, она остолбенела – превращение жены Лота в соляной столп в русском искусстве второй половины XVI–XVII в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 3. С. 79–97.

© Сукина Л.Б., 2019

Вестник РГГУ: Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология», 2019, № 3

And throwing up her hands, she was stunned
Lot's wife turning into a pillar of salt in Russian
art of the second half of the 16th – 17th centuries

Liudmila B. Sukina

*Program Systems Institute of RAS, Pereslavl'-Zalesskii,
Russia, lbsukina@gmail.com*

Abstract. The article discusses for the first time an issue of actualizing the motif of the transformation of Lot's wife into a pillar of salt in the Russian culture of the late Middle Ages. It defines a connection of such occurrences historical events and cultural transformations taking place at that time. The main tasks of the author were the reconstruction of the meaning and emotional content in some of the most vivid among surviving images of Lot's wife and the study of methods of their artistic expression methods in the iconography and frescoes. The study attempted to identify the interpretation specifics of that episode in the Western and Eastern Christian culture of the Middle Ages and early modern times. In particular, that concerns the image of Lot's wife's gestures at the moment when she violates the prohibition not to turn back and not to look at the dying Sodom.

The author comes to the conclusion that the image of Lot's wife in Russian art of the 16th – 17th centuries, who was stunned with her arms raised and closed above her head, should be interpreted in an eschatological way and understood as a symbol of a person who could not make the right spiritual choice in time and so hesitating in the choice between values of the earthly existence and heavenly bliss.

Keywords: late Middle Ages, Russian culture, icon, fresco, Lot's wife, hand gestures

For citation: Sukina LB. And throwing up her hands, she was stunned Lot's wife turning into a pillar of salt in Russian art of the second half of the 16th – 17th centuries. *RSUH / RGGU. Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, 2019;3:79-97.

Введение

Бегство семьи Лота из объятых пламенем Содомы – один из самых эмоционально насыщенных сюжетов библейской книги Бытия. Его любят изображать художники со времен Средневековья до наших дней. Самым трагическим персонажем при этом является безымянная жена Лота, которая превратилась в соляной столп, так как нарушила заповедь не оборачиваться и не смотреть на происходящее за спинами беглецов.

В библейском тексте этот эпизод описан крайне скупо: «Жена же Лотова оглянулась позади его, и стала соляным столпом» (Быт. 19:26). Иосиф Флавий в «Иудейских древностях» добавил некоторые детали, отсутствующие в первоисточнике: «Жена Лота, которая во время бегства, вопреки запрещению Господа Бога, постоянно обращалась в сторону города, выражая страшное любопытство, была обращена в соляной столб. Последний я видел лично: он сохранился по сей день» (Иуд. Древн. 1: 11:4). Заметим, что в Книге Бытия не названо никакой побудительной причины, заставившей несчастную женщину обернуться. Флавий считает таковой женское любопытство. Примечательно, что у него Лотова жена оборачивается на горящий Содом не единожды, а многократно. Ни в Библии, ни у Флавия эмоциональная реакция этой женщины на посланное ей свыше наказание, а также жесты и движения ее тела не упоминались, что, с одной стороны, затрудняло задачу художников, а с другой давало им определенную свободу выбора способов передачи «жизненных» деталей эпизода.

Иконография жены Лота в мировом искусстве и вариации этого мотива практически не исследованы. Но на основе даже поверхностного знакомства с массой сохранившихся изображений будет справедливо предположить, что выбор конкретных иконографических моделей в ту или иную эпоху определялся историческими обстоятельствами и социокультурной средой, обуславливавшими особенности творчества художников. От этого же зависела степень популярности названного эпизода у самих мастеров, а также у заказчиков и зрителей их произведений.

В данной статье впервые рассматривается проблема актуализации эпизода с превращением жены Лота в соляной столп в русской культуре Позднего Средневековья. Сделана попытка установить связь этой проблемы с происходившими в это время культурными трансформациями и историческими событиями. Нашими основными задачами являются реконструкция смысла и эмоционального содержания некоторых наиболее ярких из сохранившихся изображений жены Лота и анализ методов их художественного выражения в искусстве иконописи и фрески. Мы также попытаемся выявить особенности трактовки этого эпизода в западной и восточной христианской культуре Средневековья и раннего Нового времени. В частности, это касается изображения жестов Лотовой жены в тот момент, когда она преступает запрет оборачиваться назад и смотреть на гибнущий Содом.

*Бегство семьи Лота из Содома
в европейском искусстве Средневековья
и раннего Нового времени*

В искусстве Западной Европы можно обнаружить довольно много произведений, сюжетом которых является спасение семьи праведного Лота из горящего Содома. Это не только станковые картины и фресковые композиции, но и, что вполне закономерно, книжные миниатюры и гравюры начиная с работ средневековых анонимных мастеров. Среди художников, отдавших дань этому сюжету, были знаменитые мастера эпохи Возрождения: Беноццо Гоццолли (фреска «Пожар Содома» на кладбище Кампосанто в Пизе, конец 1460 – начало 1480-х гг.), Альбрехт Дюрер (картина «Бегство Лота с дочерьми из Содома», 1496 г., Национальная галерея, Вашингтон), Ганс Гольбейн Младший (медальон «Жена Лота», 1542–1543, Британский музей, Лондон), Паоло Веронезе (картина «Лот и его дочери бегут из Содома», 1585 г., Музей истории искусств, Вена) и др.

Изображения жены Лота в западноевропейском искусстве отличались значительным разнообразием. Подробное исследование этой иконографии не является целью данной статьи, поэтому ограничимся констатацией лишь нескольких важных моментов.

Фигура жены Лота, превращающейся в камень, могла быть включена в общую группу Лотовой семьи, бегущей из Содома (миниатюры немецких и французских иллюминированных рукописей, Б. Гоццолли, Г. Гольбейн). В таких композициях женщина лишь немного, на пару шагов отстала от остальных, обернулась и окаменела. В других произведениях (А. Дюрер, Веронезе, иллюстрации гравированных книг XVI в.) она изображена в виде маленькой фигурки, оставшейся далеко позади Лота и его дочерей и виднеющейся на фоне пылающего города. В большинстве случаев, независимо от общего композиционного решения, жена Лота представлена уже окаменевшей и выглядящей как мраморная статуя, изредка обнаженная, чаще – в одежде, напоминающей античные одеяния, закутанной в плащ либо же в средневековых или ренессансных нарядах европейских горожанок. Даже если Лотова жена на изображении похожа не на статую, а на человека из плоти и крови, она настолько бледна, что зрителю очевидно – эта женщина уже переступила черту, отделяющую жизнь от смерти. В средневековом и ренессансном искусстве было принято изображать тех, кого уже не было в живых, более бледными по сравнению с другими персонажами.

Некоторые изображения отличаются заметным своеобразием. Так, на миниатюре «Лот и его семья покидают Содом» французской пергаменной рукописи (ок. 1250 г., Художественный музей Генри Уолтерса, Балтимор) фигура Лотовой жены напоминает колоколоподобный столп, увенчанный поникшей женской головой с распущенными по плечам каштановыми волосами и в средневековом головном уборе. Иконографически близка к ней миниатюра «Жена Лота, превращенная в соляной столп» сефардского пергаменного сборника текстов, связанных с празднованием Песаха, так называемой «Сараевской Агады» (втор. пол. XIV в., Национальный музей, Сараево). Эта же, к тому времени уже архаичная, иконография была использована и в гравюре «Содом» Нюрнбергской хроники («Книга хроник с фигурами и картинами от начала мира») Хартманна Шеделя (первое издание – 1493 г.). В двух последних случаях фигура Лотовой жены находится в центре композиции, что встречается нечасто.

Европейские художники, кажется, не ставили перед собой специальной цели передать эмоции жены Лота композиционными и живописными средствами. Если у окаменевшей женщины и вскинуты руки, то это рефлексорный жест, которым обычно пытаются заслониться от слишком сильного огня. В некоторых композициях она простирает руки в сторону своей убегающей от пылающего города семьи. Как и в библейском рассказе, этому персонажу чаще всего отведено второстепенное место – на изображении этот мотив демонстрирует наказание за нарушение запрета на созерцание сакрального. Этот запрет и последствия его несоблюдения, согласно замечанию В.Н. Топорова, были известны в европейской культуре еще по античному мифу об Орфее, выводящем из ада Эвридику [1 с. 70].

Но в немецких иллюминированных манускриптах встречается еще один иконографический тип изображения Лотовой жены – в виде каменного бюста на античной колонне с базой и капителью. Этот тип вызывает ассоциации со средневековыми византийскими и западнохристианскими поясными изображениями восточных святых-столпников. Как и они, Лотова жена представлена с согнутыми в локтях и поднятыми чуть выше уровня плеч руками и раскрытыми к зрителю ладонями (например, «Speculum Humanae Salvationis» 1360 г. из Университетской и региональной библиотеки Дармштадта). Этот тип изображений связан с рукописями эсхатологического содержания «Зерцало человеческого спасения» (Speculum Humanae Salvationis) и имеет несколько иной смысловой оттенок. В него включено видение адского пламени, на которое устремлен взгляд окаменевшей женщины.

*Лотова жена в русской иконописи
второй половины XVI – первой половины XVII в.*

Когда эпизод драматической гибели жены Лота появился в русском искусстве, не установлено. О степени его распространенности в иконописи и фресковых росписях византийского мира и средневековой Руси мы не можем судить с определенностью ввиду недостаточного количества дошедших до нас памятников той эпохи. Однако то, что он присутствовал в восточнохристианском искусстве, несомненно. Одним из ярких его художественных воплощений является мозаика XII в. из собора Рождества Богородицы в Монреале (Сицилия, Италия), выполненная, вероятно всего, византийскими мастерами. В отличие от западноевропейской художественной традиции трактовка сюжета гибели Содомы здесь имеет более отчетливо выраженный моральный и эсхатологический оттенок – среди горящих развалин города изображено множество человеческих черепов, что вызывает ассоциации с геенной огненной. Крупная фигура жены Лота помещена в композиционный центр изображения и выложена кубиками смальты более светлого оттенка, чем остальные персонажи, что подчеркивает уже охватившее ее необратимое окаменение. Как и на большинстве других средневековых и ренессансных миниатюр, картин и гравюр, Лотова жена изображена здесь с руками, поднятыми на уровень груди с жестом, символизирующим испуг и желание защититься от ужаса увиденного.

Ввиду второстепенности мотива с женой Лота в сюжетно-образной системе русского средневекового искусства и сугубо сакральным характером русской иконы, предназначенной преимущественно для молитвы, его обособленных изображений, по-видимому, не существовало. Во второй половине XVI в., по мере развития повествовательной стороны иконописи, мотив включается в композицию икон «Троица в бытии» («Троица Ветхозаветная с деяниями») расширенной иконографии, в клеймах которых история о гостеприимстве Авраама продолжается историей спасения семьи Лота. Изображения в клеймах имели назидательную функцию и предполагали их рассматривание молящимся перед центральным образом иконы. Вероятно, введение в «Бытие Троицы» истории избавления праведника Лота и его дочерей от божьего гнева, обрушенного на Содом и Гоморру, было продиктовано необходимостью напоминания о благочестивом поведении христианина в ситуации ожидания Конца света и Страшного суда во второй половине царствования Ивана Грозного. С их приближением, вероятно, ассоциировалась опричнина, династический кризис, военные неудачи и экономический упадок в государстве [2 с. 356–411].

Одновременно, во второй половине XVI столетия в русском искусстве все заметнее становится влияние западноевропейской художественной культуры. Об этом мы можем судить не только по иконографическим новшествам, проявившимся в иконописи и книжной миниатюре, но и по обсуждению рамок иконописного канона на Стоглавом соборе 1551 г., и по делу дьяка Висковатого, выступившего ревнителем «старины» и противником чуждых, заимствованных из западного искусства «новин» в священных изображениях.

Возможно, в основе изображений Лотовой жены на иконах этого времени тоже был какой-то иноземный образец, выявить который нам пока не удалось. Сама трактовка женской фигуры здесь отличается от распространенных в европейском искусстве и описанных выше вариантов из сцен бегства семьи Лота на картинах, фресках, книжных миниатюрах и гравюрах. Она изображена с другим жестом – с высоко поднятыми над головой руками.

Жест «воздетых рук» хорошо известен в литургии восточного и западного христианства. Молитвенная поза с воздетыми руками, символизирующая мольбу о Господней милости и открытие души божественным благодеяниям, неоднократно упоминается в Священном Писании (Исх 9:29, 17:12; Пс 28:2; Ис 1:15; 1 Тим 2:8 и др.). Но, во-первых, в Писании – это исключительно мужской жест. Апостол Павел в Первом послании к Тимофею прямо указывает: «Итак желаю, чтобы на всяком месте произносили молитвы мужи, воздевая чистые руки без гнева и сомнения» (1 Тим 2:8). Во-вторых, руки в этом жесте разведены в стороны (знак открытия души небесам). Но Лотова жена на известных нам русских иконах второй половины XVI – первой половины XVII в. не просто поднимает руки – она их вскидывает. При этом они не разведены в стороны, а сомкнуты у нее над головой, и кисти их закрыты длинными рукавами одежды.

На иконе из Благовещенского собора в Сольвычегодске (Сольвычегодский музей, Инв. 344-ж) изображение гибели Содомы и превращения жены Лота в соляной столп помещено в клейме 17. На иконе из Покровского монастыря в Суздале (Государственный Русский музей, Инв. ДРЖ-2138) – в клейме 14. Оба произведения созданы, предположительно, в 1580-е гг. На обоих из них Лотова жена представлена как главный герой эпизода. Она один на один оставлена с горящим городом и изображена окаменевшей с энергично вскинутыми вверх руками. Превратившаяся в соляной столп женщина, кажется, еще секунду назад в отчаянии сокрушалась гибелью родного гнезда и осознанием своей собственной гибели. Вероятно, этот вариант иконографии следует трактовать в эсхато-

логическом контексте Евангелия от Луки. В нем Христос, отвечая на вопрос учеников, говорит, что в день, когда явится Сын Человеческий, они должны вспоминать «жену Лотову» и не цепляться за прошлое и его ценности, а, руководствуясь своей верой, открыться душой грядущему (Лк. 17:32). Таким образом, изображение Лотовой жены с поднятыми руками является здесь не воплощением наказанного женского любопытства, а символом человека, колеблющегося между прелестями земного бытия и обещанным вечным блаженством на небесах и, к ужасу своему, потерявшего в этих колебаниях возможность обрести спасение. Высоко вскинутые руки ярко передают эмоциональный накал момента. Этот жест вызывает ассоциации с последней, запоздавшей и уже напрасной мольбой к Богу о прощении, но душа преступившей запрет женщины при этом закрыта (сомкнутые руки), а скрытые одеждой кисти говорят, что это не тот случай, когда к небу воздеваются «чистые» (в духовном смысле) длани, в движении которых, по мысли апостола Павла, нет ни гнева, ни сомнения.

Еще более сильным эмоциональным воздействием отличаются изображения, где процесс превращения не завершен – Лотова жена уже «остолбенела», но еще не совсем окаменела. Примерами таковых являются клейма московской иконы второй половины XVI в. (Государственная Третьяковская галерея, Инв. 27) и новгородской иконы первой половины XVII в. (Государственный русский музей, Инв. ДРЖ- 978).

Включение эпизода с женой Лота в программу икон «Троица Ветхозаветная с деяниями» и его эсхатологическая трактовка не случайны. Это дает возможность противопоставления праведного и неправедного выбора человека в условиях, когда Господь проявляет свой гнев, что, несомненно, было актуально в период ожидания последних времен. Во второй половине XVI в. почитание Троицы в целом получает отчетливо выраженный эсхатологический оттенок. Об этом свидетельствуют, в частности, росписи 1570-х гг. свода шатровой Троицкой церкви в государевой Александровской слободе, включающие сцены Страшного суда и посмертной судьбы грешников [3 с. 49–50].

*Фреска Троицкого собора
Данилова монастыря, 1668 г.*

Эсхатологический смысл «Троицы» вновь был актуализирован в 60-е гг. XVII в., когда христианский мир опять жил ожиданиями конца света. Тогда один из наиболее ярких художественных обра-

зов Лотовой жены был создан выдающимся костромским мастером фресковой живописи второй половины XVII столетия Гурием Никитиным (Кинешемцевым) [4]. Как художник Гурий Никитин обладал уникальной для своего времени способностью передавать внутреннюю динамику сюжета. Изображение жены Лота – часть большой композиции «Спасение семьи Лота из горящего Содома», размещенной в середине второго яруса росписи на северной стене Троицкого собора Данилова монастыря в Переславле-Залесском.

В отличие от всех рассмотренных выше произведений в данном случае мы точно знаем не только имя автора фрески, но и время ее создания. В фонде Оружейной палаты РГАДА хранятся документы, связанные с работой артели Гурия Никитина в Троицком соборе¹. На основе их информации мы можем установить, что роспись храма выполнялась в два этапа – в 1662 и 1668 гг. с перерывом на работу артели в кремлевском Архангельском соборе и церкви Василия Неокесарийского в Москве. Известно также, что официальным заказчиком работ выступал келарь Савва, еще до их окончания переведенный на келарскую же должность в кремлевский Чудов монастырь. Вместе с ним в Москве оказался и даниловский игумен Никита, возглавивший Чудову обитель.

Создание комплекса фресок совпадает по времени не только с очередным промежутком обострения ожиданий конца света и Страшного суда, но и с Большим Московским собором (1666–1667), на котором была решена судьба патриарха Никона и повернуты резко к осуждению идеи старообрядцев, что послужило началом активной борьбы с «расколом». С Троицким Даниловым монастырем была связана судьба одного из выдающихся сторонников старой веры, Григория (Ивана) Неронова. Здесь в 1656 г. он, предположительно, принял тайный постриг, а после примирения с патриаршей церковью с сентября 1668 г. жил на «испытании» и даже около года, до самой своей смерти, игуменствовал [5].

Программа всей росписи Троицкого собора в целом раскрывает идею Боговоплощения и включает в себя Христологический цикл, Троичный цикл с историями Авраама и Лота, а также Апокалипсис и Второе пришествие Христова. Сюжет спасения семьи Лота является частью расширенного Троичного цикла, как и в иконах «Троица Ветхозаветная с деяниями». Этот цикл был написан мастерами артели Гурия Никитина по его «знаменам» в 1668 г. [6].

Анализ иконографии всей росписи Троицкого собора показывает, что, «сочиняя» свои композиции, Гурий Никитин активно поль-

¹ См.: РГАДА. Ф. 396 (Оружейная палата). Оп. 1. Ч. 9. Т. 1. Стлб. 11829. Л. 1–15; Оп. 1. Ч. 9 а. Т. 2. Стлб. 12585. Л. 8–9.

зовался популярной тогда у иконописцев гравированной Библией Николауса Иоанна Пискатора (Клауса Яна Фишера или Висхера) [7], но обращался и к старой русской иконописной традиции. При этом художник, что было свойственно и ему, и другим мастерам этого времени, переосмысливал иконографию имевшихся в его распоряжении «образцов» по-своему, в зависимости от того смысла, который он и его заказчики вкладывали в изображения сюжетов священной истории.

В Библии Пискатора Лотова жена изображена на двух гравюрах: со сценами бегства семьи Лота из горящего Содома, а также Лота, пирующего с дочерьми в пещере. В обоих случаях фигура несчастной женщины помещена на дальнем плане, спиной к зрителю, что, как мы показали выше, было традиционно для европейского искусства того времени.

На первой гравюре жена Лота изображена еще живой. Об этом нам говорят мягкие, как бы подвижные складки ее одежды и сложное, неустойчивое положение ног, характерное для только что развернувшегося назад человека. Ладонью правой, слегка согнутой в локте и приподнятой над головой рукой она прикрывает лицо от жара пламени пылающего города, страшная гибель которого всецело завладела ее вниманием. Левая рука опущена вниз – в ней женщина держит большой узел с вещами.

На второй гравюре Лотова жена представлена остолбеневшей и окаменевшей. Складки ее одеяния безжизненно висят, вызывая ассоциации с надгробной статуей. Согнутые в локтях руки скорбно сложены на груди. Но в обоих случаях это второстепенный персонаж, который должен своим драматизмом подчеркнуть радость спасения, дарованную небесами всем остальным членам Лотовой семьи.

У Гурия Никитина, напротив, жена Лота – героиня своей собственной истории, выведенная художником на первый план. Он разделил эпизод бегства семьи Лота на две части. Гибель Лотовой жены изображена в центре композиции с наказанием Содома и Гоморры. Подобное можно увидеть и в клеймах икон второй половины XVI – первой половины XVII в., о которых шла речь выше, но здесь – не поле иконы, разбитое на отделенные друг от друга рамками прямоугольники, а непрерывная полоса фресок, где сюжеты перетекают один в другой, сливаясь в единое действо. Однако художник композиционно отсекает жену Лота от прошлого и будущего. Отставшая от своей праведной семьи женщина оказывается в прямом смысле между двух огней: слева от нее – уничтожаемый ангелами Содом, справа – пылающая Гоморра. Наша героиня еще не окаменела. Складки одежды сохраняют мягкость и гибкость,

не повторяя жесткие заломы находящихся позади ее фигуры «горок», но ткань уже приобрела оттенок «земного праха», и на ней словно играют отблески близких пожарищ. Лицо женщины еще не обрело бледность – оно прописано с теми же «оживками», что и у других персонажей. Дополнительным напоминанием о близком и неминуемом «остолбенении» служит возвышающаяся перед ней столпообразная башня крепости города Содома.

Вскинутые руки Лотовой жены согнуты в локтях и лишь слегка подняты над головой. В целом их рисунок напоминает жест руки этого же персонажа на гравюре Библии Пискатора. Но на фреске Троицкого собора рук две, они сомкнуты, и это жест не защиты, а горечи и отчаяния. В нем нет мольбы, только потрясение происходящим. Так художник передал состояние человека, который не смог преодолеть себя и отказаться от того, что оставалось для него дорого, и ради этого пренебрег высшим запретом.

Сам момент запрета художник изобразил на противоположной, южной стене в композиции «Спасение ангелами семьи Лота». Лот с женой и дочерьми идут, ведомые двумя ангелами, один из которых жестом руки с поднятым вверх перстом увещевает мать семейства не оглядываться назад. Она уже обернулась, но еще не к горящему городу, а к своему спасителю и слушает его, благоговейно прижав правую руку к груди. Примечательно, что в этой сцене на голове жены Лота белый плат – символ праведной души. В таком же головном уборе в других композициях изображена Сара, имевшая прямое и кровное отношение к истории Боговоплощения. Возможно, художник хотел этим подчеркнуть, сколь тонка грань, отделяющая праведные помыслы от неправедных поступков.

В композиции превращения в соляной столб, как и на иконах предшествующего столетия, жена Лота представлена в платье, длинные рукава которого полностью закрывают кисти рук. Здесь она уже не праведница, а грешница, пренебрегшая запретом небес, и не может «беседовать» ладонями и перстами ни с высшими силами, ни со зрителями.

В отличие от клейм икон, где сам размер изображения не предполагал подробной детализации и черты лица Лотовой жены были лишь намечены, на фреске ее лик тщательно прописан. Эта женщина красива особой иконописной красотой, но в отличие от образов святых ее лицо не безмятежно. Брови приподняты как бы в изумлении и гневе. Она не может смириться с тем, что город, где прошла вся ее жизнь, должен погибнуть. По мнению Л.А. Черной, во второй половине XVII в. формируется феномен открытости человека, которая характеризуется непредсказуемостью, динамичным поиском сути человеческого бытия, его ценностей и цели. В процессе этого

поиска сам человек может как воспарять духом к небесам, так и опускаться в темные глубины своего сознания [8 с. 124]. Лотова жена в трактовке ее образа Гурием Никитиным предстает одним из символов этой новой для русской культуры открытости характера.

Женская фигура в обрамлении драматических сцен гибели Содомы и Гоморры буквально притягивает взор зрителя – подчеркнем, что композиция находится в центре стены, где ее невозможно не увидеть. Художник не только передает эмоции персонажа, но и стремится вызвать соответствующие эмоции зрителя, навести его на размышления о драматизме духовного выбора между прошлым и будущим, когда в определенных обстоятельствах спасение собственной души становится не просто абстрактным моральным долгом доброго христианина, а насущной необходимостью. Перед этим непростым выбором в условиях церковной реформы, проводившейся в канун ожидаемого конца света, оказались все современники Гурия Никитина, в том числе и он сам. Возможно, поэтому безымянная Лотова жена была превращена им в одного из главных героев повествования о разнице в судьбе населения грешных городов и избранного Богом праведника. И для передачи ее эмоционального состояния был использован весь арсенал художественных средств, находившихся в распоряжении иконописца второй половины XVII в.

Заключение

Изображение сцены превращения жены Лота в соляной столп было более характерно для западного христианского искусства Средневековья и раннего Нового времени. Там ее иконография отличалась заметным разнообразием. При этом художники в целом следовали букве Священного Писания и не добавляли образу женщины, наказанной за нарушение высшего запрета, дополнительных эмоциональных характеристик. Часто она изображалась спиной к зрителю. Если она все же развернута к зрителям лицом, то выражение его оказывалось нейтральным. Жесты рук, обращенных к уходящей с ангелами семье либо приподнятых на уровень груди или головы, скорее рефлекторны и не имеют никакой психологической коннотации. Вскинутую вверх над головой руку можно увидеть в книжной гравюре раннего барокко (например, в Библии Пискатора). Этот жест тоже можно трактовать как рефлекторный (Лотова жена заслоняет ладонью лицо от яркого света и жара огня) с оттенком свойственной барокко экзальтации. Позже европейские художники нашли поднятой руке обернувшейся в сторону Содомы

женщины более полезное применение – ей она придерживает кувшин (например, на известной гравюре Густава Доре) или узел с вещами, который несет на голове.

В русском средневековом искусстве изображения Лотовой жены, по-видимому, были довольно редки и в известных нам образцах ограничены хронологически временем второй половины XVI–XVII вв. Актуализация этого мотива в ту эпоху была вызвана определенными историческими обстоятельствами и настроением социума, пребывавшего в ожидании конца света. В отличие от европейского искусства его отдельные изображения были невозможны – мотив включался либо в контекст деяний Троицы Ветхозаветной в иконах, где центральное изображение Троицы было обрамлено сюжетными клеймами, либо во фресковую роспись храма. Сцена имеет отчетливо выраженный эсхатологический смысл – судьба Лотовой жены должна была служить напоминанием о необходимости праведного выбора и следования заповедям для тех, кто надеется спасти свою душу в наступающие последние времена. Изображение Лотовой жены с поднятыми руками является здесь не воплощением наказанного женского любопытства, согласно трактовке Иосифа Флавия, а символом христианина, колебавшегося между ценностями земными и небесными и внезапно для себя теряющего не только жизнь, но и возможность спасения души. Эмоциональная напряженность момента и его смысл, наряду с другими художественными приемами, передается изображением жеста вскинутых и сомкнутых над головой рук, кисти которых скрыты длинными рукавами одежды.

В русском искусстве второй половины XVI – XVII в. существовало два варианта иконографии Лотовой жены, превращающейся в соляной столп: еще живой, но уже остолбеневшей в отчаянии, а также в виде каменной статуи с поднятыми руками. Вероятно, изображение жены Лота еще не окаменевшей казалось современникам довольно сомнительным и не приветствовалось патриаршей церковью, поэтому оно оказывалось более редким. Отметим, что одна из икон, включавшая клеймо с подобной иконографией, была обнаружена в старообрядческой моленной г. Судиславля Костромской губернии (Государственный Русский музей, Инв. ДРЖ-978). В последующее время в иконописи воспроизводились (и воспроизводятся сейчас) образы Лотовой жены, уже ставшей каменным столпом, в виде статуи со вскинутыми руками.



1. Содом. Гравюра Нюрнбергской хроники. 1493 г.



2. Превращение Лотовой жены в соляной столп.
Мозаика собора Рождества Богородицы в Монреале. XII в.



3. Троица Ветхозаветная с деяниями.
Икона из Благовещенского собора в Сольвычегодске.
1580-е гг.



4. Троица Ветхозаветная с деяниями.
Икона из Покровского монастыря в Суздале.
1580-е гг.



5. Спасение семьи Лота.
Гравюра Библии Пискатора. Издание 1674 г.



6. Лот с дочерьми.
Гравюра Библии Пискатора. Издание 1674 г.



7. Превращение жены Лота
в соляной столп.
Фреска Троицкого собора
Данилова монастыря
в Переславле-Залесском.
Гурий Никитин с артелью.
1668 г.

Литература

1. *Топоров В.Н.* Лот // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М.: Российская энциклопедия, 1997. С. 70–71.
2. *Юрганов А.Л.* Категории русской средневековой культуры. М.: МИРОС, 1998. 448 с.
3. *Сарабьянов В.Д.* Программа росписи Покровского шатра Александровской слободы // Александровская слобода: Материалы научно-практической конференции. Владимир: Золотые ворота, 1995. С. 39–53.
4. *Брюсова В.Г.* Гурий Никитин. М.: Изобразительное искусство, 1982. 272 с.
5. *Свирелин А.И.* Сведения о жизни архимандрита Переславского Данилова монастыря Григория Неронова // Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Владимир: Типо-литография губернского правления, 1904. Т. 6. С. 1–47.
6. *Сукина Л.Б.* Троицкий собор Данилова монастыря в Переславле-Залесском. М.: Северный паломник, 2002. 72 с.

7. Гамлицкий А.В. Западноевропейские лицевые Библии в России XVII–XVIII вв.: Владельцы и формы бытования // Филевские чтения–6: Тезисы научной конференции. М.: ЦМДРК и И им. А. Рублева, 1999. С. 12–15.
8. Черная Л.А. Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. М.: Языки русской культуры, 1999. 288 с.

References

1. Toporov VN. Lot. V: *Myths of the peoples of the world. Encyclopedia*. 2 vol. Vol. 2. Moscow: Rossiiskaya entsiklopediya Publ.; 1997. p. 70-1. [In Russ.]
2. Yurganov AL. Categories of Russian medieval culture. Moscow: MIROS, 1998. 448 p. [In Russ.]
3. Sarabianov VD. The program of the hip roof painting in the Pokrov Church in Aleksandrovsкая Sloboda. V: *Aleksandrovsкая Sloboda: Proceedings of Scientific Practice Conference*. Vladimir: Zolotye vorota Publ.; 1995. p. 39-53. [In Russ.]
4. Briusova VG, Guriy Nikitin. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ.; 1982. 272 p. [In Russ.]
5. Svirilin AI. Knowledge about the Life of Grigory Neronov, biography, the Archimandrite of the Danilov Monastery of Pereslavl. V: *Proceedings of Vladimir Scientist Archive Commission*. Vladimir: Tipo-litografiya gubernskogo pravleniya Publ.; 1904. Vol. 6. p. 1-47. [In Russ.]
6. Sukina LB. Trinity Cathedral of the Danilov Monastery in Pereslavl-Zalessky. Moscow: Severnyi palomnik Publ.; 2002. 72 p. [In Russ.]
7. Gamlitskii AV. Western European Illustrated Bibles in Russia of the 17th – 18th centuries. Its owners and forms of existence. V: *Fili Scientific Conference 6. Theses*. M.: TsMDRK i I im A. Rubleva Publ.; 1999. p. 12-5. [In Russ.]
8. Chernaia LA. Russian Culture of the Transition from the Middle Ages to the New Times. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury Publ.; 1999. 288 p. [In Russ.]

Информация об авторе

Людмила Б. Сукина, доктор исторических наук, доцент, Институт программных систем РАН, Россия; 152021, Россия, Ярославская обл., Переславский р-н, с. Вельково, ул. Петра Первого, д. 4 «а»; lbsukina@gmail.com

Information about the author:

Liudmila B. Sukina, Dr. of Sci. (History), associate professor, The Program Systems Institute of RAS, Russia; bld. 4 “a”, Petra Pervogo st., village Veskovo, Pereslavl-Zalessky dist., Yaroslavl reg., 152025; lbsukina@gmail.com

УДК 130.2:75.041.5

Жесты и эмоции на парадных портретах российских монархов

Евгений В. Пчелов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, evg-pchelov@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена анализу парадных портретов российских монархов XVII – начала XX в. с точки зрения жестикуляции и выражений эмоций моделей. Портретная живопись прошла длительную эволюцию от парсун до камерного, психологического портрета, выражающего личность портретируемого. Традиции западноевропейской портретной парадной живописи влияли на русскую живопись, однако трансформировались в России в связи с конкретными задачами репрезентации каждого из монархов. Автор выделяет несколько периодов в истории русского парадного портрета, каждый из которых характеризуется определенными типами изображения. Со временем менялись позы и жесты моделей, элементы их окружения, символические детали, аллегорические образы, даже выражение лиц. Некоторые композиционные и динамические типы сохранялись на протяжении длительного времени, демонстрируя преемственность власти и династическое единство. Конкретные монархи использовали для собственной репрезентации определенные ракурсы и позы, подчиняли прежние визуальные образы новым задачам. Парадный портрет является, таким образом, существенным фактором не только репрезентации власти и конкретного монарха, но и создания определенного эмоционального настроения, отвечавшего тем или иным тенденциям во взаимодействии с обществом.

Ключевые слова: парадный портрет, жесты и эмоции, репрезентация власти, династия Романовых, символика власти, аллегории.

Для цитирования: Пчелов Е.В. Жесты и эмоции на парадных портретах российских монархов // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 3. С. 98–122.

© Пчелов Е.В., 2019

RSUH/RGGU BULLETIN: Series "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies", 2019, № 3

Motions and emotions on the ceremonial portraits of Russian monarchs

Evgeniy V. Pchelov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;
evg-pchelov@yandex.ru*

Abstract. The article is devoted to the analysis of ceremonial portraits of Russian monarchs of 17th – early 20th centuries in terms of motions and expressions of emotions of models. Portrait painting was a long evolution from Parsuna to the chamber, psychological portrait that expresses the personality of the model's personality. Traditions of Western European portraiture ceremonial painting influenced Russian painting, but in Russia they underwent the transformation in connection with the specific objectives of the representation of each of the monarchs.

The author identifies several periods in the history of Russian ceremonial portrait, each of which is characterized by certain types of images. Over time the postures and motions of models, elements of their entourage, symbolic items, allegorical images, even face expressions varied. Some compositional and dynamic types persisted for a long period of time, demonstrating the continuity of power and dynastic unity. For their own representation specific monarchs used for their own representation of certain angles and poses and subordinated the former visual images to new tasks. The ceremonial portrait is thus an essential factor not only in the representation of the power and monarch, but also in the formation of a certain emotional mood that meets certain trends in interaction with society.

Keywords: ceremonial portrait, motions and emotions, representation of power, Romanov dynasty, symbolics of power, allegories.

For citation: Pchelov EV. Motions and emotions on the ceremonial portraits of Russian monarchs. *RSUH / RGGU. Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, 2019;3:98–122.

Введение

Тема данной работы выглядит несколько парадоксально, ведь парадная портретная живопись по самой своей сути как бы не предполагает особой эмоциональности. Точно так же весьма ограниченной выглядит в ней и жестикуляция. Сама форма репрезентации монарха в этом жанре не предусматривала ни повышенной эмоциональной составляющей, ни активной кинесики – парадный

портрет должен был представлять государя как бы в «идеальном», «классическом» образе, освобожденном от сиюминутных или приземленных черт. То, что было органично и характерно для парадного портрета определенного времени – в русской традиции, по крайней мере, с начала XVIII и до середины XIX в., – это его аллегоричность. Портрет мог выполнять функцию аллегории, указывающей на добродетели или определенные репрезентативные образы монарха – полководца, законодателя и т. п. Тем не менее даже неявная кинесика парадных портретов, а также сами визуальные формы и способы репрезентации образа государя в них могут быть предметом специального рассмотрения.

Разумеется, важно иметь в виду и ту общую тенденцию – к постепенной психологизации, раскрытию личности, переходу от парсунности к индивидуальности и далее, к личностному началу, которая осуществлялась в русской портретной живописи на протяжении XVIII столетия [подробнее см. 1]. Портретный жанр прошел длительную эволюцию от передачи чисто внешнего сходства до раскрытия «души», что связывается со становлением личностного самосознания в российском обществе – эта тенденция давно замечена и активно исследуется. Но в контексте нашей темы она, безусловно, влияет на эмоциональную «нагрузку» портретных изображений, равно как и на кинесику моделей. Между тем этот процесс вовсе не был однозначен и тем более прямолинеен. Полагают даже, что в начальный период эволюции портретного жанра в России четкая грань между парадным и приватным изображением не прослеживается [1 с. 30]. И лишь в процессе «очеловечивания» она становится все более и более явной. Представляется, впрочем, что это наблюдение нуждается в дальнейшем исследовании, поскольку портреты явно разных типов присутствуют в русском искусстве еще с петровских времен. Во всяком случае, начиная с официальных коронационных портретов петровских преемников, особенно со второй половины XVIII в., разделение парадного и приватного в портретной живописи применительно к монархам становится весьма ощутимым и достигает своего окончательного, по-видимому, размежевания в самом конце XVIII в., когда создается официальный портрет Павла I для дальнейшего копирования и размещения в государственных учреждениях и присутственных местах империи.

Говоря о русском парадном портрете, следует, конечно, учитывать и его тесную связь с общеевропейскими тенденциями парадной живописи, усматривая и здесь смену некоторых формализованных схем. По крайней мере, со времен царя Алексея Михайловича авторами парадных портретов во многих случаях являлись, прежде

всего, европейские художники, да и сама эта традиция оставалась тесно сопряженной с общеевропейскими «трендами».

Что должен был показывать парадный портрет государя, какие эмоции вызывать? В первую очередь это устойчивость, стабильность, уверенность, основательность, спокойствие – то, что и должна демонстрировать власть своим подданным. Портрет мог символизировать определенные достижения монарха (или надежды на их осуществление) – военные победы, создание законов, мог подчеркивать преемственность власти или обозначать собственно державные prerogatives государя. Все это так или иначе присутствует в портретах русских правителей.

Каким мог быть портрет по типу изображения? Лицевым, погрудным, поясным, в рост, конным. Изображенный на портрете государь мог стоять или сидеть. При этом есть варианты с монархом, сидящим на троне (обычно в полном регальном облачении, так называемый маэстат) или сидящим в более непринужденной обстановке, например в кресле. В последнем случае не всегда можно говорить о собственно «парадности» портрета. Конечно, непосредственно парадной функции наиболее отвечает портрет в рост или на коне. Бóльшее «кадрирование» изображенного создает ощущение бóльшей интимности. Конечно, важную роль выполняет одежда – если это официальное одеяние, мундир, присутствуют регалии и прочие атрибуты власти, то это придает портрету большую парадность. В этом смысле, к примеру, портрет Екатерины II на прогулке кисти В.Л. Боровиковского носит неофициальный характер, хотя и подчеркнуто символичен. Еще одна важная типологическая деталь – интерьер. Он может отсутствовать полностью, может быть весьма насыщенным, в том числе и символически; наконец, фигура монарха может помещаться на фоне пейзажа (реального или идеализированного). Все эти детали так или иначе создают определенный эмоциональный фон, так же как и присутствующая в портретах жестикация.

Рассмотрим произведения парадной портретной живописи русских монархов на примере наиболее ярких и характерных полотен. При этом важно подчеркнуть, что автор не ставил целью проанализировать все имеющиеся портретные изображения (учитывая их количество, такая задача вообще трудновыполнима), даже носящие более или менее парадный характер. Из обзора исключены также книжная миниатюра (первым ее примером являются портретные изображения из «Титулярника» 1672 г., повторявшегося позднее в других экземплярах), фресковая живопись (портретные циклы русских правителей в которой сохранились с середины XVII в.), гравюра, скульптура и фотография (последняя, начиная со второй

половины XIX в. и особенно в последнее царствование, также выполняла функцию массовой репрезентации государя и его семьи) – это, полагаем, отдельные объекты для анализа.

Портреты XVII в.

Первые царские портреты парсунного типа относятся к XVII в.¹ Часть из сохранившихся представляет собой надгробные изображения, другие использовались в качестве элементов дворцового интерьера, причем некоторые подверглись тиражированию (что подчеркивает их репрезентативный характер) [здесь и далее сведения о парсунах приводятся по изданию: 2]. Древнейшими из дошедших до нас считаются парсуны Ивана Грозного (Национальный музей в Копенгагене) и Федора Ивановича (Государственный исторический музей, далее – ГИМ, Москва), время создания которых относят к первой половине XVII в. (возможно, к 1630-м гг.; парсуна царя Федора известна и в нескольких позднейших копиях). Оба государя изображены в труакар, показаны лишь их лица, но иконописная манера изображения все же передает индивидуальные черты, особенно у Федора Ивановича (хотя и в идеализированном виде – на самом деле лицо царя отличалось ярко выраженной асимметрией). Ничего кроме внешнего сходства оба портрета, естественно, не выражают.

Парсуны времени Алексея Михайловича более динамичны. Здесь мы встречаемся с первыми примерами конных портретов, хотя и сравнительно небольшого формата. Речь идет о парных парсунах Михаила Федоровича и Алексея Михайловича на конях из собрания Государственного Исторического музея. Они неоднократно копировались в ту же эпоху и известны не только по российским, но и по зарубежным музейным собраниям. Оба государя одеты в латы и представлены в виде воинов, однако в руках у них не оружие, а восьмиконечные православные кресты, которые выполняют роль своего рода духовного оружия, символа защиты православия и христианской победы. Михаил Федорович показан спокойно, торжественно едущим на вороном коне, крест он прижимает к себе в согнутой правой руке. В отличие от него Алексей Михайлович

¹ Одно из самых ранних иконописных изображений относится еще ко времени Василия III и представляет собой надгробную икону «Святой Василий Великий и великий князь Василий III» (1530–1540-е гг., ГИМ), где сам великий князь в иноческом образе предстает святому, при этом лицо монарха выполнено очень реалистично.

более динамичен – здесь впервые (из дошедших до нас образцов) в репрезентацию монарха включается жестикуляция. Конь изображен встающим на дыбы и повернут в три четверти, мордой к зрителю. Левой рукой, согнутой в локте, царь держит узду, а правой поднимает вверх крест, как бы осеняя смотрящего на портрет. Все это создает более напряженное впечатление, усиливающееся изображением военного лагеря на фоне – очевидно, что парсуна была написана во время войны с Речью Посполитой 1654–1667 гг. Перед художником ставилась задача показать русского государя в образе православного воина, в то же время подчеркнув преемственность с его предшественником. Именно эти парсуны копировались и даже, возможно, в качестве дипломатических даров преподносились иностранным монархам. Единство изображенных на обоих портретах достигалось чисто композиционными приемами (симметричностью фигур, обращенных друг к другу, общими атрибутами и т. п.).

Существовала и традиция изображения царя в полном регальном облачении (маэстат). Такова известная поясная парсуна Алексея Михайловича, работы, возможно, иностранного мастера 1670-х гг. (ГИМ). Здесь царь в полном облачении («большом наряде») слегка повернут в сторону от зрителя, но внимательно смотрит на него. Царское платно, бармы, наперсный крест, наконец, венец, скипетр и держава – все это создает образ полной официальности, парадности. Роскошная ткань царского одеяния перекликается с фоном, в виде которого предстает завеса из столь же роскошных, дорогих тканей (показательно, что в рисунок ткани завесы включены изображения корон). Завеса как бы приподнимается, демонстрируя царя, – иными словами, в портрете присутствует нотка некоторой театральности (театр власти представляет своего главного героя). Парсуна, как и положено ей, безэмоциональна, но передает внешнее сходство.

Похожим, но и несколько отличающимся образом репрезентируют монарха и посмертные изображения – двойной портрет Михаила Федоровича и Алексея Михайловича работы Федора Зубова (1678 г., ГИМ) и портрет Федора Алексеевича (1685 г., ГИМ, авторы – Иван Салтанов и др.). Эти произведения предназначались для Архангельского собора Московского Кремля и выполняли мемориальную функцию, помещаясь над надгробиями изображенных лиц. На них государи изображены в полный рост и в полном регальном облачении. Фигуры царей на двойном портрете обращены друг к другу, при этом Алексей Михайлович протягивает к отцу руку с державой (этот жест, как и симметрия фигур, служит способом демонстрации единения в парной композиции [1 с. 30]). Фигура Федора Алексеевича на отдельной парсуне пред-

ставлена в том же ракурсе, как и на погрудном портрете его отца. Как там, так и здесь над государями помещены изображения Спаса Нерукотворного, а на парсуне Федора Алексеевича по бокам еще и панегирические тексты. Фоном на парсуне царя Федора выступает изображение земли с травами и голубого неба – иными словами, государь представлен в окружении спокойной, умиротворенной природы, под покровом Божественной благодати. Эмоционально портрет абсолютно нейтрален (как и другие парсуны того же типа).

Во второй четверти XVII в. известны и женские портреты: не только царевны Софьи Алексеевны, но и цариц Наталии Кирилловны и Марфы Матвеевны. В регальном облачении изображали только Софью, портреты цариц-вдов носили более камерный характер, все они практически безэмоциональны, статичны и почти лишены какой бы то ни было жестикуляции. Главной задачей художников была, как уже говорилось, точная, насколько возможно, передача индивидуальных черт лица.

Портреты Петровской эпохи

Новый этап в эволюции парадного портрета начинается в эпоху Петра Великого, когда в русское искусство все активнее проникают западноевропейские традиции, привносимые в том числе и самими европейскими художниками, работавшими при русском дворе. Уже в одном из первых портретов Петра нового типа очевиден европейский контекст – этот портрет и был написан во время пребывания Петра за границей в 1698 г. известным английским художником Г. Кнеллером (Королевская коллекция, Хэмптон-Корт), а впоследствии неоднократно копировался. Здесь молодой царь, облаченный в рыцарские доспехи, предстает одновременно и монархом, и полководцем. О первой его ипостаси говорят надетая на латы горностаевая мантия с царским гербом, корона и держава, лежащие на подушке рядом. О полководческом образе свидетельствуют не только сами доспехи, но и висящая на поясе сабля, маршальский жезл в правой руке и морской пейзаж с военными кораблями на фоне. Кстати, он помещен в раму окна, окантованного лавровыми ветвями как символом морских побед (вероятно, могло подразумеваться взятие Азова с помощью молодого русского флота – событие, значимое и в европейском контексте как христианская победа над мусульманами-турками). Портрет Кнеллера чрезвычайно динамичен – Петр как бы выступает вперед, его правая, полусогнутая рука сжимает жезл, а левая подпирает бок (эта подбоченившаяся поза с выставленной вперед ногой и легким разворотом всего кор-

пуса стала в русской парадной живописи XVIII в. стандартной). Светлое лицо Петра устремлено вперед, а сам образ приобретает романтические черты. Позднее именно тип портрета Кнеллера стал образцом для одного из портретов работы И.-Г. Таннауэра, где Петр также изображен в рост, в рыцарских доспехах и царской мантией, но на фоне военных действий (1716 г., ГИКМЗ «Московский Кремль»).

Благодаря европейским мастерам русские государи на портретах начиная с Петра стали улыбаться. Улыбка вообще была чрезвычайно значимым элементом европейской портретной живописи – она одухотворяла модель и делала ее более аттрактивной. Применительно к Петру легкую улыбку на его молодом лице можно увидеть на погрудном портрете работы Г. Схалкена (1706 г., ГИМ). Появляются и конные композиции, носящие аллегорический характер. Классический пример такого рода – «Конный портрет Петра I на фоне Полтавской баталии» (1724–1725 гг., Государственный Русский музей, далее – ГРМ)². Петр на вздыбленном коне устремляется в битву и оборачивается на зрителя, увенчиваемый парящей в небесах Славой. Черты лица царя мягки, а взгляд абсолютно бесстрастный. Тот же Таннауэр дал и, по-видимому, наиболее ранний пример царского портрета в профиль – это портрет 1710-х гг. из собрания Эрмитажа.

Статично-безэмоциональным предстает Петр и на портретах такого известного работавшего в России мастера, как Луи Каравак. Он продолжал традицию портрета индивидуальности (но еще не личности). Ему принадлежит целый ряд петровских изображений, погрудных или поясных, в совершенно одинаковом ракурсе, одно из которых (приписываемое этому художнику) представляет Петра в качестве командующего союзным флотом в 1716 г. (Центральный военно-морской музей). Интересным символическим элементом последней композиции является союзная эскадра, расположенная в правильном порядке, полукругом и как бы полунимбом обрамляющая лицо царя, – примечательно, что море изображено здесь в качестве фона так высоко, что вся фигура Петра помещена таким образом в условном пейзаже. Потрясающе реалистичным, по сравнению с работами Каравака, выглядит портрет работы Ивана Никитина (если только он принадлежит кисти этого мастера, а не был написан значительно позже) (первая пол. 1720-х гг., ГРМ), на котором, по сути, изображено только лицо Петра (сам портрет

² Сведения о портретах из собрания ГРМ приводятся по каталогу живописи XVIII в. [см. 3] и по сайту музейной коллекции – <http://www.rusmuseumvrm.ru/index.php>

имеет круглую форму). Здесь мы видим спокойного и несколько уставшего немолодого человека, ярко выраженную личность (Никитин, как и Матвеев, был, по сути, первопроходцем в направлении к портрету личностному, психологическому). Писал Никитин и портреты членов семьи царя, в том числе царевны Наталии Алексеевны, чей портрет выглядит также реалистичным, хотя и сдержанным в эмоциональном отношении (ок. 1714–1715, Государственная Третьяковская галерея, далее – ГТГ)³.

Наконец, очень ярким и эмоционально-окрашенным получился портрет Петра работы Ж.-М. Наттье, написанный по заказу государя (1717 г., Музей резиденции, Мюнхен; Государственный Эрмитаж). Здесь царь также предстает полководцем на фоне битвы, как бы невольно обернувшимся к зрителю. Правая рука, сжимающая жезл, покоится на рыцарском шлеме с плюмажем, левая касается висящей на поясе сабли, а сам поворот фигуры придает ей динамику, в то время как лицо излучает спокойствие и уверенность.

Парный портрет Екатерины I, также написанный Наттье (1717 г., Эрмитаж)⁴, иной по своей композиции. Царица сидит в кресле, ее руки спокойно лежат на платье и горностаевой мантии, знаки ордена Св. Екатерины и лежащие на столе рядом регалии – скипетр и корона – придают портрету совершенно официальный характер. Фоном здесь служат архитектурные элементы, в частности колонны (традиционный символ крепости веры и устойчивости), поднятый занавес демонстрирует фигуру государыни, уверенно, хотя и не без изящества (достигаемого положением рук) восседающей как бы на троне. Характерный поворот головы Екатерины (в правый от зрителя трупак) копировался впоследствии русскими мастерами. Как кажется, это первый портрет русской царицы, изображенной именно сидящей. Легкая улыбка придает не очень красивому лицу заметную привлекательность. Следует отметить, что изящный жест левой руки как бы направлен к орденским знакам – иными словами, модель ненавязчиво обращает внимание зрителя на собственные заслуги. Еще один портрет Екатерины – с регалиями, в рост – Ивана Адольского Большого (1725–1726 гг., ГРМ) повторяет некоторые детали портрета Наттье – тот же ракурс головы, так же колонны и занавес на фоне (но кроме этого и фраг-

³ Сведения о портретах XVIII в. из собрания ГТГ приводятся по каталогу коллекции [см. 4].

⁴ Сведения о портретах из собрания Государственного Эрмитажа приводятся по каталогу коллекции русской живописи XIX в. [см. 5] и по каталогу коллекции на сайте музея – <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/?lng=ru> (дата обращения 10 мая 2019).

мент дворцового парка с фонтаном), но здесь царственно-самодержавный статус модели более очевиден: императрица в правой руке держит поднятый скипетр, а левую кладет на корону, лежащую на подушке, которую подносит паж-арапчонок. Примечательно, что и это композиционное решение впоследствии повторяется художниками, изображавшими императриц в регальном облачении, а арапчат можно встретить на царских портретах по крайней мере вплоть до 1760-х гг.⁵ (известна и гравюра с изображением Петра I в рост, также с арапчонком, в котором когда-то даже усматривали А. Ганнибала (Петрова)). У Адольского Екатерина также улыбается и источает уверенность, особенно жестом руки, покрывающей корону.

Портреты наследников Петра Великого

Типы парадных портретов Петра II были созданы И.-П. Люддемом (не беря в расчет погрудный портрет, приписываемый Андрею Матвееву, но иконографически также восходящий к Люддену, вторая половина 1720-х гг., ГРМ). Людден изображал императора в однотипных позах, с согнутой левой рукой, лежащей на поясе, и выставленной вперед ногой (что весьма близко кнеллеровскому портрету Петра I, особенно портреты Петра II в латах и императорской мантии, в образе монарха-полководца). Правой рукой император мог опираться на жезл полководца или же возлагать руку на корону, лежащую на подушке (подобно Екатерине I на портрете Адольского). Регалии служили неперенным атрибутом людденовских портретов. Иными словами, парадная живописная репрезентация Петра II вбирала в себя традиции портретов предшественников – как державного и соименного деда, так и Екатерины I, завещавшей престол сыну своего пасынка. Преемственность власти демонстрировалась весьма отчетливо.

Парадный портрет Анны Иоанновны кисти Л. Каравака (1730 г., ГТГ) отличается статичностью, хотя и не лишен некоторого изящества. Легкая улыбка облагораживает не слишком привлекательное лицо императрицы, изображенной в три четверти. Анна представлена в полном регальном облачении, с императорской короной на голове, в ее правой руке поднятый жезл, а левая покоится на державе (которая изображена на подушке, лежащей на столе). Ха-

⁵ См. портрет великого князя Павла Петровича работы С. Торелли (1765–1766 гг., Эрмитаж). На портретах представителей русской аристократии арапчата встречаются и в первой половине XIX в.

рактен архитектурный фон, состоящий из полукружия колонн с поддерживающей свод полуфигурой атланта. Императрица предстает перед подданными во всем величии своего императорского статуса и блеска коронационного наряда. Такая полная концентрация всех регальных предметов в общей композиции, новаторская для парадных портретов XVIII в., явно должна была подчеркнуть именно самодержавный ранг государыни, восстановившей императорский абсолютизм при своем восшествии на престол.

Иконография императрицы Елизаветы Петровны очень разнообразна. Официальные парадные портреты с регалиями известны в нескольких схожих вариантах. Это портрет работы И.Я. Вишнякова (1743 г., ГТГ), исполненный по заказу Сената; портрет работы Л. Каравака (1750 г., ГРМ); восходящий к ним посмертный портрет авторства Г. Бухгольца (1768 г., ГМЗ «Царское Село»), исполненный по заказу Екатерины II (со вставкой лица кисти Каравака); портрет работы Л. Токке (1758 г., Эрмитаж). На портрете Вишнякова императрица в регалиях в одной руке легко и непринужденно держит скипетр, а другой указывает на державу. Каравак практически повторяет те же жесты, а у Бухгольца государыня указывает скипетром на тронное кресло, а левую согнутую руку кладет на пояс, что роднит ее с портретами Петра I и Петра II (по-видимому, «динамическим» образцом послужил здесь именно портретный образ отца). Портрет Токке самый невыразительный и с точки зрения кинесики, и в эмоциональном плане. Елизавета держит скипетр в приподнятой правой руке, а левую просто свободно опускает вдоль туловища. Соответственно и выражение лица на портретах Вишнякова и Каравака торжествующе-приподнятое, а на портрете Токке устало-спокойное. Известны также профильные портреты императрицы и поясные, в том числе портрет работы В. Эриксона (1757 г., ГМЗ «Царское Село»), на котором императрица изображена с веером (новые детали бально-маскарадного характера активно проникали в иконографию императрицы – ср. портрет Елизаветы в черном маскарадном домино и с маской в руке кисти Г.-К. Гроота, 1748 г., ГТГ, и его копию работы Л. Каравака, ок. 1752 г., ГРМ).

Символичны еще два образа. Георг Преннер в 1754 г. изобразил Елизавету в императорских регалиях, поместив портрет в рамку из гирлянды цветов. Сама императрица с поднятым скипетром в руке, стоит подбоченясь (тот же жест, что и на портретах ее отца и на более позднем портрете Бухгольца). Ее полное, круглое лицо расположено прямо под большим цветком подсолнечника, который, поворачиваясь за солнцем, стал его символом (как и символом Христа). Этот факт уже отмечался в историографии [6 с. 121]. С солнцем традиционно сопоставляли и русского монарха. Перед императри-

цей на подушке зеленого цвета (цвет подобных деталей в парадной живописи был обычно красным, использование Преннером зеленого цвета могло символически обозначать жизнь и перекликаться с растительным декором) лежит золотая держава, повернутая к императрице и к цветку подсолнуха. Золотая держава, таким образом, также обладает солярной символикой и перекликается и с образом монархии, и с цветком. В гирлянде объединено огромное количество разнообразных цветущих растений, от тюльпанов и роз до нарциссов и пассифлоры, включая даже экзотические. Сложно сказать, насколько каждый из них носил какой-то символический смысл – слишком уж разнообразно представлена флора. Следует сказать, что наряду с декоративными цветами в гирлянде вплетены и обычные, луговые и лесные, к примеру пролеска, незабудка или василек. По-видимому, Преннер стремился подчеркнуть разнообразие живого мира, всеобщность, всеохватность цветочных форм, символически объединяющих и всю совокупность добродетелей, и все категории подданных императрицы.

Елизавета была и первой русской царицей, которая предстала на парадном портрете в мужском качестве государыни-полководца, в мундире Преображенского полка, с жезлом руке и на фоне военных кораблей. Это известный конный портрет кисти Г.-Х. Гроота (1743 г., ГТГ). Тем самым императрица демонстрирует прямую преемственность со своим отцом, легитимируя свой монарший статус (ориентация на наследие Петра была чрезвычайно значимой для нее на всем протяжении правления). Впоследствии схожую функцию выполнял и не менее известный конный портрет Екатерины II работы В. Эриксона (1762 г., ГМЗ «Петергоф») – Екатерина запечатлена на нем в момент июньской «революции» 1762 г., а ее образ отсылает и к образу Петра Великого, и к образу Елизаветы Петровны, которую она также считала своей непосредственной предшественницей. На гроотовском портрете Елизаветы есть еще один интересный персонаж, арап (которого в описании портрета почему-то называют арапчонком, хотя на самом деле изображен юноша) – он с церемониальным жезлом следует впереди государыни, как бы предвещая ее триумф. До этого арапчонок был изображен только на парадном портрете Екатерины I работы Адольского Большого. Таким образом, в картине Гроота объединились «традиции» иконографической репрезентации обоих родителей императрицы – и Петра I, и Екатерины I. Кисти Преннера, как полагают, принадлежит и еще один конный портрет Елизаветы – в латах, со свитой, на фоне батальной сцены (датируется периодом между 1744 и 1755 гг., ГРМ). Эта композиция, по мнению исследователей, представляет собой аллереорию «мирной восточной политики России».

Портреты императора Петра III почти однотипны. Поясной портрет работы Л.-К. Пфандцельта (1762 г., Эрмитаж) представляет классический образ монарха и полководца, изображенного рядом с императорскими регалиями и с жезлом полководца в руке на фоне возвышающейся на горе крепости и под сенью дерева (образцом послужил несохранившийся поколенный портрет работы П. Ротари конца 1750-х гг.; ср. близкий портрет работы Ф.С. Рокотова, не позднее 1758 г., ГРМ). Поза императора практически аналогична позам на портретах Петра I и Петра II – императоры-мужчины на своих портретах, как видим, сохраняли ее почти неизменной. Почти то же самое, но на фоне военного лагеря с палатками и битвы мы видим и на другом портрете работы Рокотова (Нижегородский художественный музей), написанном, когда Петр уже стал императором. Но официальным портретом, лично понравившимся новому государю, стал портрет в рост кисти А.П. Антропова (1762 г., сенатский вариант в ГТГ, вариант для синода – в ГРМ). Здесь снова совмещены образы монарха и полководца. Император застыл в характерной позе, восходящей к кнеллеровскому портрету Петра, в мундире Преображенского полка, с офицерским шарфом и шпагой на поясе. Заложенная пальцами за шарф согнутая левая рука и выставленная вперед левая нога создают впечатление неустойчивости фигуры, однако правая рука как бы опирается на маршальский жезл, который другим своим концом стоит на столе с императорскими регалиями. Что означает этот жест – конец войне или, наоборот, некие будущие военные победы, сказать сложно. Во всяком случае в проеме арки на заднем фоне разворачивается батальная сцена. Сам же император расположен между столом с регалиями и тронном, на котором лежит императорская мантия, а поверх ее треуголка с плюмажем и перчатки, относящиеся к преображенскому мундиру. Это, как кажется, первый случай присутствия в парадном портрете такой детали, как офицерская шляпа, впоследствии закрепившейся в парадных портретах Павла I и Александра I. Император как бы выходит из пространства картины между двух колонн с поднятым занавесом. Подчеркнутая театральность репрезентации и символика колоннад, как мы видели, уже присутствовала в парадной живописи, но новым оказалось очевидное движение навстречу зрителю, придающее портрету выраженную динамичность. Слегка улыбающееся лицо Петра выглядит скорее маской – впрочем, возможно, автор не пытался польстить своей модели, а добивался чисто внешнего сходства (из-за чего, быть может, портрет и понравился императору).

Антропову принадлежит и портрет императора в той же позе, но уже как полководца на поле брани (ок. 1762, ГРМ). Маршаль-

ским жезлом он указывает на военный лагерь, сам как бы выходя из палатки, а на подушке рядом, на императорской мантии стоит рыцарский шлем с открытым забралом, под которым лежат различные предметы вооружения и воинского дела: латы, щит, меч, копьё, труба, барабан... Динамика портрета так же очевидна, как и в предшествующем. Этот портрет когда-то находился в Романовской галерее Зимнего дворца, что также подчеркивало его официальный характер.

В более ранних портретах Петра Федоровича, когда он был еще великим князем, гораздо больше композиционного разнообразия. Характерна традиция парных портретов или двойного портрета Петра и Екатерины в первые годы после их брака. Мастером таковых был преимущественно Г.-К. Гроот. Ему, в частности, принадлежат два конных портрета Петра и Екатерины из собрания Русского музея (ок. 1744 г.). Великий князь представлен воином с обнаженной шпагой на вздыбленном коне (поза, идущая от таннауэровского Петра I и воплощенная позднее в Медном всаднике), а Екатерина на скачущем коне на прогулке на фоне дворца, парка и живописных руин. Напомню, что гроотовский конный портрет Елизаветы с арапчиком создавался годом раньше. Кони на портретах Елизаветы и Екатерины практически идентичны, но елизаветинский спокойно и величественно выступает вперед, а екатерининский (согласно молодости модели) скачет.

Портреты Екатерины II

Иконография Екатерины Великой чрезвычайно насыщена и разнообразна – она вводит в парадную портретную репрезентацию новые нотки. Императрица уделяет огромное внимание собственному образу. Можно сказать, что Екатерина II была первым монархом Нового времени на русском престоле, кто сознательно и небезуспешно конструировал свой имидж как на международной арене, так и внутри страны (по отношению к тогдашнему обществу). В первое десятилетие царствования Екатерины ее придворным художником был служивший еще при Елизавете Вигилиус Эриксен, которому принадлежит большое число различных по композиции портретов императрицы (коронационные портреты государыни создавали также Стефано Торелли и Ф.С. Рокотов). Многочисленные портреты работы Эриксена отличаются плоскостной характер и слабая выразительность. Екатерина на этих портретах выглядит, как правило, несколько отстраненно – ее черты не слишком привлекательны, а улыбка скорее натянута. Именно Эриксену принадле-

жит портрет императрицы в трауре по Елизавете Петровне (1762 г., ГТГ), где она выглядит весьма жизнерадостной. Государственный переворот 1762 года запечатлен на масштабном конном портрете, где Екатерина восседает на своем любимом коне Бриллианте с обнаженной шпагой в руке и в мундире Преображенского полка (после 1762 г., Эрмитаж). На этом портрете она значительно менее естественна, чем Елизавета Петровна на конном портрете работы Гроота. Эриксен, по сути, начал традицию профильных изображений Екатерины. Дело в том, что императрица считала особенно выигрышным свой профиль, которым очень гордилась (сопоставляя себя даже с Александром Македонским) и который всячески подчеркивала в визуальной саморепрезентации. Профильный погрудный портрет работы Эриксона (до 1762 г., Эрмитаж) дал, по сути, каноническое изображение на последующие годы, а очень интересный портрет с регалиями перед зеркалом в рост (между 1762 и 1764 гг., Эрмитаж) представлял собой двойное изображение императрицы – и в профиль, и в три четверти. Здесь императрица изображена с веером в правой руке, которым она как бы указывает на лежащие на призеркальном столике регалии, а жест согнутой в локте и приближенной к груди левой руки очень изящен – третий и четвертый пальцы чуть согнуты, а то время как указательный и мизинец распрямлены и слегка отставлены назад; этим жестом модель ненавязчиво указывает на свое отражение. Тот же изящный жест впоследствии повторялся и на других портретах Екатерины. Как видим, все в ее официальной репрезентации было продумано до мелочей.

Коронационный портрет работы С. Торелли (1763 г., ГРМ; возможно, именно он был передан императрицей в Сенат) мало-выразителен. Екатерина стоит у стола с регалиями, в полном коронационном облачении, а ее жестикация крайне сдержанна – она держит скипетр в руке, опущенной на платье, а державу просто прижимает к поясу. Отсутствие динамики не выражает ничего кроме отстраненного величия. Конечно, более живописны аллегорические композиции Торелли, где Екатерина в образе Минервы предстает в движении (такие композиции есть в собраниях ГРМ и ГТГ).

Еще один коронационный портрет Екатерины был написан в 1763 г. Ф.С. Рокотовым (ГТГ). Для портретов такого жанра он новаторский в двух отношениях – государыня изображена сидящей и показана в профиль. Императрица легко и изящно восседает в кресле, опираясь рукой на подушку с державой, а правой рукой протягивает вперед скипетр, как бы указывая кому-то. Колонна на заднем плане – традиционная в парадной живописи – все так же демонстрирует устойчивость и стабильность. Екатерина-

повелительница весьма динамична – вообще скипетр в ее портретах перестает быть только регалией, а начинает играть самостоятельную роль.

Ко второй половине 1770-х гг. относится парадный портрет в рост, написанный Александром Рослиным (1776–1777 гг., Эрмитаж; есть и погрудный его вариант). Портрет носил символический характер – фигура императрицы в регальном облачении выступала вперед, как бы встав с тронного кресла, за которым опять-таки видна колонна. Левая рука опущена, но со слегка указующим жестом, правой же императрица как бы указывает на регалии и бюст Петра I, над которым известная надпись «Начатое совершает». Екатерине очень не понравился этот портрет, поскольку, как она писала барону Ф.-М. Гримму, художник сделал ее на двадцать лет старше и изобразил шведской кухаркой. Действительно, лицо императрицы оказалось старушечьим, а улыбка придавала ему не столько очарование, сколько какой-то брезгливый оттенок. Императрица поручила написать новый портрет Рокотову, который блестяще справился с задачей (1780-е гг., Эрмитаж). Сохранив композицию Рослина, он омолодил лицо модели, добившись великолепного эффекта. Здесь Екатерина выглядит одновременно и величественно, и очаровательно – милостивая улыбка на веселом лице словно обращена к верным подданным. Именно эта привлекательность и была характерной чертой императрицы.

В 1780-х гг. одухотворенный образ улыбающейся Екатерины на некоторое время в живописи становится доминирующим. Таков более камерный портрет работы Р. Бромптона (1782 г., Эрмитаж), как и более официальные аллегорические композиции Д.Г. Левицкого. Первоначально Левицкий опирался на портрет с зеркалом кисти Эриксона (1782 г., ГРМ), но затем нашел иное композиционное решение. Фигура императрицы была развернута в правую от зрителя сторону и показана в легком движении, свободные линии антикизированного платья и ниспадающей с плеч императорской мантии придавали фигуре изящество и делали ее более стройной. Свободные движения рук – опущенной, но раскрытой правой и приподнимаемой левой – создавали ощущение плавности и мягкости. Традиционный труакар (характерный и для типа Эриксона, и для типа Рослина-Рокотова), привлекательность черт лица, мягкая и добрая улыбка – все это создавало приятное и вместе с тем приподнятое настроение. Такова Екатерина-законодательница в храме богини Правосудия, изображенная у священного алтаря с юпитерианским орлом, на фоне колонны, балюстрады и морского пейзажа с кораблями (1783 г., ГРМ; вариант начала 1790-х гг., ГТГ), таковы и другие аллегорические композиции Левицкого.

Поздние портреты императрицы в 1790-х гг. создавали И.-Б. Лампи и В.Л. Боровиковский. Первый попытался подхватить аллегорическую эстафету Левицкого, изобразив Екатерину, вставшую с тронного кресла и указующую на фигуры Крепости и Истины (1793 г., Эрмитаж). Фигура императрицы выглядит грузной и тяжеловесной, лицо – одутловатым, а его выражение производит скорее отталкивающее впечатление (это лишь в незначительной степени скорректировано на другом парадном портрете Екатерины того же автора, где императрица изображена стоящей у стола, на котором стоит ваза с цветами – 1794 г., Эрмитаж). Портрет В.Л. Боровиковского (1794 г., известен в двух вариантах, более ранний, с Чесменской колонной в ГТГ, поздний, 1810-х гг., с обелиском Румянцева – в ГРМ)⁶ показывает Екатерину в «домашней» обстановке: в повседневной одежде на прогулке в Царскосельском парке. Екатерина сдержанно улыбается, столь же сдержанно указывает левой рукой на обелиск (правой едва заметно опирается на трость) и вызывает симпатию не столько мимикой и чертами лица, сколько неофициальным антуражем («человечность» портрету придает и левретка царицы, смотрящая на свою хозяйку⁷). Именно это приятное впечатление и послужило Пушкину основой для известного эпизода из «Капитанской дочки», в котором Екатерина также оставляет очень приятное впечатление у общавшейся с ней Маши Мироновой (поэт был знаком с портретом по гравюре Н.И. Уткина, очень популярной в его время).

Портреты эпохи Павла I

Павел I стал родоначальником новой традиции визуальной репрезентации монарха – одобренный им портрет работы С.С. Щукина должен был копироваться для присутственных мест империи и становился тиражируемым, официальным «лицом» государства. Портрет Щукина во многом оказался новаторским (1797 г., ГРМ). Император изображен не в регалиях, а в офицерском мундире, с покрытой треуголкой головой, с выставленной вперед правой но-

⁶ Сведения о портретах работы В.Л. Боровиковского приводятся по новейшему каталогу выставки его произведений [см. 7].

⁷ Левретка, лежащая на кресле, известна и по портрету Екатерины работы П.-Э. Фальконе (1773 г., Эрмитаж), но здесь императрица, хоть и стоит около этого кресла, не вызывает такой симпатии (ее лицо с удлиненными и заостренными чертами было позднее повторено Левицким в его портрете 1782 г. из ГРМ).

гой и также выставленной вперед правой рукой, опирающейся на отставленную трость, т. е. как бы делающим шаг навстречу зрителю. Голова его приподнята, а фоном служит нейтральный темный цвет – иными словами, фигура государя расположена в пустоте, нет никаких «лишних» деталей, все внимание сосредоточено на ней. Эта сдержанность, лаконичность и в то же время решительность, спокойствие и уверенность (Щукин отходит от прежней традиции согнутой левой руки, подпирающей корпус) роднит портрет Щукина с традицией петровских «мундирных» портретов. Ясно, что Павлу, подчеркивавшему свое происхождение именно от Петра Великого, должны были быть близки простота и сдержанность образа его великого предка. Впервые важным элементом парадного портрета выступает трость – этот атрибут был характерен в реальной жизни и для Петра, и для прусского короля Фридриха Великого, чей образ в какой-то степени также копировал Павел.

Существовали и более пышные портреты императора, долженствовавшие в основном показать его статус гроссмейстера Мальтийского ордена. Один из них принадлежит кисти С. Тончи (ГМЗ «Павловск», повторение – ГРМ), другой – В.Л. Боровиковского (1800 г., ГРМ; вариант в белом далматике – в ГТГ). У Тончи традиционные детали, такие как колонна, занавес и регалии (на этот раз орденские), сочетаются с необычной кинесикой фигуры Павла. Император выступает вперед, поддерживая орденскую мантию левой рукой, в то время как правую протягивает к кинжалу магистра, но жестом, накрывающим его. Иными словами, движение руки к инсигнии в данном случае показано незавершенным – рука не держит кинжал и не покоится на нем, а лишь приближается к нему. Очень оригинально изображена и орденская корона – она надета на голову монарха набекрень. Такого в портретной живописи применительно к российским правителям не встречалось ни до, ни после. Что могла означать эта посадка короны, остается лишь гадать. Портрет работы Боровиковского, на котором Павел изображен в далматике магистра, более статичен – художник использует привычную для мужских императорских портретов подбоченившуюся позу с вытянутой правой рукой со скипетром, которой Павел указывает на другие регалии, при этом фигура императора развернута анфас. Колоннада, балюстрада, тронное кресло, занавес – традиционные атрибуты, но помимо этого на переднем плане виднеются атрибуты искусств: скульптуры, архитектуры и живописи. Павел предстает на полотне также покровителем искусства, что в принципе ново для официального портрета, а не чисто аллегорической композиции (пример которой можно видеть у С. Торелли).

Примечательно, что к эпохе Павла I относится и масштабный портрет всей императорской семьи. Семейные портреты не были ранее распространены в официальной репрезентации монарха (следует иметь в виду, что и сами монаршие семьи в XVIII в. в России не были многочисленны по своему составу). От петровской эпохи остались, по сути, лишь миниатюры Г. Мусикийского, изображающие Петра, Екатерину и детей. Павел же дает пример живописной репрезентации своего семейства, что и понятно – необходимо было подчеркнуть многочисленность семьи и уверенность в будущем престолонаследия (в 1797 г., как известно, принимается новый закон по этому поводу). Подобные функции в Западной Европе выполняли, к примеру, семейные портреты императрицы Марии-Терезии с супругом и многочисленными отпрысками (ср. портрет кисти Мартина ван Майтенса). Впоследствии крепость семейных уз и обилие потомства демонстрировали семейные портреты королевы Виктории в разные периоды ее жизни (молодая семья Виктории представлена на картине Ф. Винтельхальтера, потомство Виктории в возрасте на полотне Л. Туксена), а также семейные портреты датской королевской династии с многочисленными потомками в различных европейских монарших домах (кисти Л. Туксена [см. 8]). В русской традиции XIX в. семейная тема в контексте визуальной репрезентации монарха осталась периферийной (за исключением семей Александра III и Николая II, но не в живописи, а в фотографии). Близким к английской традиции семейных портретов можно считать «Портрет великой княгини Александры Федоровны с детьми – великим князем Александром Николаевичем и великой княжной Марией Николаевной» кисти Дж. Доу (1823 г., Эрмитаж; копия работы В.Н. Бовина в ГРМ), демонстрирующий материнскую заботу и связанный с образом Александры Федоровны как добродетельной супруги и матери.

Павловский же портрет с совершенной композицией представляет родителей и всех их девяти детей на лоне парковой природы (работа Г. фон Кюгельхена, 1800 г., ГМЗ «Павловск»). Идиллическое настроение усиливается присутствием музыкальных инструментов – одна из дочерей в центре композиции играет на арфе. В центральной части среди деревьев (кстати, дерево могло выполнять и функцию генеалогической метафоры) высится также бюстик еще одной дочери царственной четы – Ольги, умершей в младенчестве. Два старших сына, Александр и Константин, держащиеся за руки, стоят левее, у бюста Петра Великого. Две старшие дочери, обнявшись, стоят справа и указывают на виднеющийся вдали Павловский дворец. Все позы и жесты фигур глубоко продуманы и отличаются совершенством плавных линий и удивительным композиционным равновесием. Вся семья распадается как бы на пять

связанных между собой групп (2 – 3 – 2 – 3 – 2), а жесты и взгляды выполняют объединяющую функцию. Петровское наследие в виде бюста основателя империи и современное состояние в виде загородной резиденции семьи маркируют всю историю императорской династии. Композиция Кюгельхена является ярким примером классицизма с идиллически-сентиментальным оттенком.

Несколько слов необходимо сказать и о детских портретах. Эта традиция также уходит корнями во вторую половину XVII в., но в Петровскую эпоху представлена преимущественно произведениями Каравака. Детские портреты показывают обнаженных младенцев в аллегорическом ключе, символизмом проникнуты и парные портреты, например известный детский портрет дочерей Петра Анны и Елизаветы (1717 г., ГРМ), где обе представлены в образах античных богинь: Анна, по-видимому, Флоры, а Елизавета, возможно, Венеры. Цветовой контраст и изящная жестикуляция создают композиционное единство. Караваку принадлежит и детский портрет будущего Петра II и его сестры Наталии Алексеевны в образах Аполлона и Дианы (1722? г., ГТГ), где сестра своим жестом как бы представляет зрителю брата. Здесь также заметно колористическое сопоставление (светлые, теплые, золотистые тона одежды Петра, сопоставленного с богом Солнца, и черные, холодные, синие тона платья Наталии, символизирующей богиню Луны). Следующая царственная пара – Александр и Константин Павловичи – в детском возрасте изображена на портрете работы Р. Бромптона (1781 г., Эрмитаж). Фигуры мальчиков представлены с атрибутами Александра Македонского, разрубающего Гордиев узел, и императора Константина Великого, лабарум которого решительно держит маленький великий князь. Юноши Александр и Константин на портрете работы И.-Б. Лампи (1795 г., Эрмитаж), взявшись за руки, воздают должное Екатерине Великой у ее статуи в образе Минервы. Античный портик, колоннада, занавес – все это уже хорошо знакомые и «отработанные» атрибуты парадной живописи. Детский двойной портрет детей Павла I – Анны и Николая – работы В.Л. Боровиковского (1797 г., ГМЗ «Гатчина») носит идиллический характер. Дети сидят на подушках под колоннадой на фоне Павловского парка, а их атрибутами выступают цветы (розы и лилии) у девочки и воинский шлем с плюмажем у мальчика. Музыкальные инструменты и сидящая собачка на переднем плане дополняют символическую семантику картины (символы гармонии и верности). Мальчик слегка повернут к девочке и тянется к ней, держась за шлем. Девочка сидит анфас и смотрит на зрителя. Как правило, все детские портреты носят ярко выраженный аллегорический характер, предвосхищая будущие добродетели своих моделей.

Портреты XIX – начала XX в.

В начале царствования Александра I традиция символизма парадной живописи еще некоторое время продолжалась. Таков, в частности, портрет молодого Александра кисти того же Боровиковского (1802–1803 гг., ГРМ), в котором совмещены отсылки и к Петру I, и к Екатерине II. Стоящий у колонны и тронного кресла с императорской мантией молодой государь в мундире опирается на постамент бюста своей бабки, положив руку на книгу законов. На заднем плане виднеется Медный всадник. Александр предстает наследником своих великих предшественников и предков, монархом, чтущим закон и служащим справедливости. Идея преемственности здесь редуцирует собственно властный образ и символы императорского статуса. Впоследствии Александр, как и последующие императоры, изображался всегда в мундире. Его классический образ в рост был создан в начале 1820-х гг. Дж. Доу (Эрмитаж; конный портрет императора для Военной галереи Зимнего дворца значительно позже написал Ф. Крюгер). Новое время диктовало новые стилистические решения – «естественность» заменяла «парадность», на смену театрализованной пышности приходила природная сдержанность и лаконичность. Император на портрете Доу стоит со спокойно опущенными руками, в одной из которых держит треуголку. С этого времени жестикация в портретах уступает место свободному положению рук, а визуальный эффект достигается самой фигурой государя и отчасти фоном. На портрете Доу фоном выступает обобщенный пейзаж с романтическими далями и облачным небом, оттеняющим лицо монарха. Выражение лица спокойное и располагающее.

Портреты Николая I в бытность его и великим князем, и императором (работы Дж. Доу, Ф. Крюгера, Е.И. Ботмана и др., хранящиеся в Эрмитаже и других музейных собраниях), как правило, представляют фигуру модели в труакар, реже анфас. У Николая I был очень выигрышный ракурс – разворот в три четверти вправо (влево от зрителя). Он стал классическим в его изображениях. Руки государя обычно опущены, очень часто в одной из них он держит головной убор. Характерный жест – большой палец правой руки, заложенный за пуговицу сюртука, – отражен, в частности, на посмертных картинах Б. Виллевальде (ГРМ и др. собрания). Фоном в портретах Николая I выступал обычно пейзаж – иногда с батальными сценами, видами крепостей или дворцов, что отражало его государственные или военные функции, – а иногда совершенно нейтральный.

Иконография Александра II весьма разнообразна. Парадные портреты в рост (Ф. Крюгер, ок. 1840 г., Эрмитаж; Е.И. Ботман,

1856 г., ГРМ, 1866 г., Эрмитаж; К.Е. Маковский, 1860-е гг., Нижегородский художественный музей; Н.А. Лавров, 1873 г., ГРМ и др.) в целом повторяют типологию портретов двух его предшественников: руки государя опущены, в одной из них он держит головной убор. Но известны также относительно многочисленные конные портреты императора (в том числе кисти Н.Е. Сверчкова), а также изображения его в санях (впервые так был написан еще Николай I) и экипажах. К.Е. Маковскому принадлежит и менее официальный, «домашний» портрет императора, сидящего в кресле, с папиросой в руке и любимой собакой (один из вариантов – 1881 г., ГТГ). Этот «очеловеченный» вариант портрета, как кажется, был последним официальным изображением монарха (художник начал работу над ним в 1880 г.; он же, кстати, написал Александра II и на смертном одре). Выражение лица императора в поздние годы жизни точнее всех охарактеризовал в «Темных аллеях» И.А. Бунин: «...взгляд был... вопрошающий, строгий и вместе с тем усталый».

Александр III запечатлен на своих портретах с характерным жестом правой руки, держащей аксельбант (как, например, на портрете работы Н.Д. Дмитриева-Оренбургского, 1896 г., ГИМ), и иногда левой рукой подпирающим бок (как на портретах Л. Туксена), что придает фигуре заметную устойчивость. Интересно, что И.Н. Крамской создал официальный портрет императора в кресле (1886 г., ГРМ), что было очевидной новацией. В монументальном искусстве визуальный образ императора был также связан с сидящей позой (на троне или на коне – памятники А.М. Опекушина в Москве и П.П. Трубецкого в Петербурге). Все это создавало впечатление основательности и спокойной уверенности.

Официальный, «стандартный», предназначенный для копирования первый портрет молодого Николая II был заказан И.Е. Репину [9 с. 13]. Художник не сразу нашел нужный образ, но в конечном итоге изобразил государя с опущенными, но сложенными внизу руками, в которых он держал военную фуражку и перчатки. Этот портрет, фоном для которого послужил интерьер Тронного (Георгиевского) зала Зимнего дворца, хранится ныне в ГРМ. В зале заседаний Государственного Совета в Мариинском дворце находился другой вариант, на котором император левой согнутой рукой держался за портупею (ныне – Эрмитаж). На портретах Николая II кисти Э.К. Липгарта (1896 г., повторение 1914 г., ГРМ; 1900 г., ГМЗ «Царское Село» и др.) изящная фигура государя представлена по «старой» схеме его предшественников – опущенные руки, в одной из которых военный головной убор. Иконография последнего русского императора дала пример и абсолютного «плоскостного» портрета анфас – это псевдонародное, патриотическое

творение Б.М. Кустодиева с характерным названием «Портрет Его Императорского Величества Государя Императора Николая Александровича, Самодержца Всероссийского» (1915 г., ГРМ), погрудный портрет в красном мундире на фоне Московского Кремля. В ту эпоху функции официальной визуальной репрезентации власти активно брала на себя фотография. Фотографически-парсунным портретом Кустодиева фактически завершилась портретная галерея русских монархов, которая началась парсунами допетровской Руси. Кустодиев в разговорах с царем прекрасно почувствовал его увлеченность старым русским искусством, почему и создал такую стилизацию, в пространстве которой фигура самодержца занимает центральное место, а кремлевская старина как бы обрамляет ее.

Заключение

Итак, портретная репрезентация российских монархов прошла длительную эволюцию. Начавшись в рамках парсунной живописи, она нашла воплощение в XVII в. преимущественно в трех типах изображения: лицевом портрете (выполнявшем мемориальную функцию), портрете в регальном облачении (как правило, в рост, который также мог выполнять мемориальную, а мог и чисто репрезентативную функцию) и в конном портрете, появившемся в период войны с Речью Посполитой и представлявшем русских царей как христианских государей-воинов, защитников веры. С петровской эпохи под влиянием западноевропейских традиций парадный портрет существенно меняется. Образ Петра I, созданный Г. Кнеллером, стал образцом для композиционного и динамического решения портретов всех русских монархов-мужчин вплоть до Павла I. В то же время иконография Петра отличалась разнообразием типов – от конных портретов до лицевых и профильных. Женские портреты императриц, как правило, представляли модель статичной, с обязательным подчеркиванием монаршего статуса. Начиная с Екатерины I в парадную живопись входят изображения слуг-арапов, продержавшись в ней до второй половины XVIII в. На портретах Елизаветы Петровны появляется конный тип изображения, отсылавший к традиции Петра Великого. Жестикаляция «регальных» портретов императрицы также порой отсылала к «мужскому» типу визуализации модели. Екатерининская эпоха внесла в парадный портрет, с одной стороны, большую камерность, а с другой – большую аллегоричность. Официальным и растиражированным изображением впервые (в таком масштабе) становится профильный тип портрета. При Павле I формируется

новый тип мужского парадного портрета в рост со сдержанной жестикуляцией. Этому же периоду принадлежит и ярко выраженный тип семейного портрета, до того времени остававшийся периферийным. Традиция Александра I, продолженная в портретах всех его преемников, представляла монарха в более естественной динамике, с заметной редукцией аллегорических смыслов. Для некоторых монархов были характерны оригинальные ракурсы и позы (поворот в три четверти для Николая I или портрет в кресле/на троне Александра III). Выражение лиц моделей в живописи XIX в., в отличие от XVIII в., становится более серьезным. Эволюцию завершает плоскостной портрет Николая II анфас, возвращающийся к традиции парсунного («народного») письма. Общие тенденции портретной живописи различных эпох преломлялись на русском материале в связи с конкретными задачами репрезентации тех или иных монархов.

Литература

1. Вдовин Г.В. Персона – Индивидуальность – Личность: Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII в. М.: Прогресс–Традиция, 2005. 244 с.: ил.
2. Эпоха парсуны: Русский исторический портрет. М.: Художник и книга, 2004. 279 с.: ил.
3. Живопись: Т. 1: XVIII в.: Каталог. СПб.: Palace editions, 1998. 206 с.: ил.
4. Государственная Третьяковская галерея. Т. 2: Живопись XVIII в.: Каталог собрания. М.: ГТГ, 2015. 408 с.: ил.
5. Гудыменко Ю.Ю. Русская живопись XIX в.: Каталог коллекции / Гос. Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. 424 с.: ил.
6. Елизавета Петровна и Москва. М.: Арт-Волхонка, 2010. 220 с.: ил.
7. «...Красоту ее Боровиковский спас»: Альбом / [отв. ред. Л.А. Иовлева]. М.: М. Сканрус, 2008. 232 с.: ил.
8. Лауриц Туксен: Придворный художник. Произведения из собраний Дании и России: Каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. 60 с.: ил.
9. Чурак Г.С., Портрет императора Николая II кисти Ильи Ефимовича Репина. М.: Издательский отдел храма во имя священномученика Климента, папы Римского, в Замоскворечье, 2010. 32 с.: ил.

References

1. Vdovin GV. Person–Individuality–Personality. An Experience of Self-knowledge in the Art of Russian Portrait of the 18th Century. Moscow: Progress–Traditsiya Publ.; 2005. 244 p. [In Russ.]

2. The age of Parsuna. Russian historical portrait. Moscow: Khudozhnik i kniga Publ.; 2004. 279 p. [In Russ.]
3. Painting. Vol. 1: 18th century: Catalogue. Sankt-Peterburg: Palace editions Publ.; 1998. 206 p. [In Russ.]
4. State Tretyakov gallery. Vol. 2: Painting of the 18th century: Catalogue of the collection. Moscow: GTG Publ.; 2015. 408 p. [In Russ.]
5. Gudymenko YuYu. Russian painting of 19th century. Catalogue of the collection. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gos. Ermitazha Publ.; 2017. 424 p. [In Russ.]
6. Elizaveta Petrovna and Moscow. Moscow: Art-Volkhonka Publ.; 2010. 220 p. [In Russ.]
7. "...Borovikovsky Saved Her Beauty": Album. Moscow: M. Skanrus Publ.; 2008. 232 p. [In Russ.]
8. Lauritz Tuxen. The court painter. Works from the collections of Denmark and Russia: Exhibition Catalogue. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gos. Ermitazha Publ.; 2006. 60 p. [In Russ.]
9. Churak GS. Portrait of Emperor Nicholas II by Ilya Repin. Moscow: Izdatel'skii otdel khrama vo imya svyashchennomuchenika Klimenta, papy Rimskogo, v Zamoskvorech'e Publ.; 2010. 32 p. [In Russ.]

Информация об авторе

Евгений В. Пчелов, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; evg-pchelov@yandex.ru

Information about the author:

Evgeniy V. Pchelov, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, 125993, Russia; evg-pchelov@yandex.ru

Возможно ли избежать «кривляний» на сцене? О кризисе сценической репрезентации эмоций

Галина А. Шматова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, g.a.shmatova@gmail.com*

Аннотация. В статье формулируется ряд теоретических вопросов, связанных с эвристическим потенциалом понятия «эмоция» применительно к современному европейскому и российскому театру. Подобная постановка проблемы позволяет, с одной стороны, исследовать само заявленное понятие в междисциплинарном поле, с другой – описывать значимые изменения в актуальной театральной коммуникации. Понятие «эмоция» представляется в статье в связи с понятиями «репрезентация», «код», «семиотическая система». Эмоции на сцене – то, что предлагается зрителям к прочтению, интерпретации. В исследовании приводится краткий исторический экскурс, показывающий, как изменялись способы аффективного воздействия на зрителя и репрезентации эмоций в театре. Для XVII и XVIII вв. характерна ситуация имплицитного договора между актерами и зрителями: за определенными состояниями закреплены известные жесты, позы, выражения лица. Аффективное воздействие строится на считывании и узнавании. Впоследствии модель конструирования и прочтения «эмоционального кода» спектакля была по-своему переосмыслена в теоретических работах, и постановка Б. Брехта в 20-е гг. XX в. ставит вопрос о соотношении семиотического, поддающегося прочтению, и несемиотического в театре. В центре внимания оказываются такие понятия, как «опыт», «переживание», «телесность», а связанное с ними, но находящееся в иной плоскости слово «эмоция» перемещается на второй план, обретая коммерческий оттенок (эмоции «продают» зрителю в коммерческом театре). В статье рассматриваются несколько режиссерских стратегий преодоления «кризиса репрезентации» (по Х. Гёббельсу) эмоций в современном театре.

Ключевые слова: театр, эмоция, театральная коммуникация, код, перформативность, зритель

Для цитирования: Шматова Г.А. Возможно ли избежать «кривляний» на сцене? О кризисе сценической репрезентации эмоций // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 3. С. 123–137.

© Шматова Г.А., 2019

Is there a chance to evade “antics” on stage? On the crisis of scenic representation of emotions

Galina A. Shmatova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;
g.a.shmatova@gmail.com*

Abstract. The article formulates a range of theoretical questions concerning heuristic potential of the notion «emotion», applied to the contemporary European and Russian theatre. Such an issue definition allows, on the one hand, to research the announced notion in the interdisciplinary field, and on the other hand, to describe substantial changes in the current theatre communication. The notion “emotion” is introduced in the article in connection with the notions “representation”, “code”, “semiotic system”. Emotions on stage make something, the audience is to read and interpret. The research includes a brief historical overview, showing changes in means of affective influence on spectators and in the representation of emotions in theatre. The 17th and 18th centuries are characterized by an implicit concord between actors and spectators: certain emotional conditions are linked to corresponding fixed gestures, postures, mimics. Thus, the affective influence is based on reading and recognizing. Later the model of constructing and reading the “emotional code” of a theatrical performance was reconsidered in B. Brecht’s theoretical works and theatre pieces in 1920s. The 20th century poses an issue of interrelation between the semiotic – liable to being read – and the unsemiotic in theatre. The center of attention become such notions as “experience”, “trial”, “corporality”, while the word “emotion”, although linked to them, but belonging to another level, takes second place and acquires a hint of a commercial meaning (emotions are sold to the audience in a commercially orientated theatre). The article analyses several directors’ strategies of overcoming “the crisis of representation” (according to H. Goebbels) of emotions in the contemporary theatre.

Keywords: theatre, emotion, theatrical communication, code, performativity, spectator

For citation: Shmatova GA. Is there a chance to evade “antics” on stage? On the crisis of scenic representation of emotions. *RSUH./ RGGU. Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, 2019;3:123-37.

Введение

Участниками конференции «Эмоция и жест: визуальная репрезентация эмоциональных состояний» (РГГУ, декабрь 2018 г.) в докладах и дискуссиях создавалось междисциплинарное поле, в ко-

тором понятие «эмоция», уточняясь и переопределяясь, раскрывалось применительно к иконографии, кино, фотографии, литературе, коммуникации в сети Интернет, театральным постановкам. В процессе обсуждения возникали и проявлялись неожиданные рифмы, пересечения, параллели. При этом в одних областях гуманитарных исследований, как представляется, это понятие обладает сегодня большим эвристическим потенциалом, а в других оно используется значительно меньше. Теория современного театра относится скорее ко второй группе: слово «эмоция» редко оказывается ключевым, основным в теоретических дебатах об актуальном сценическом искусстве. Почему это так? О каких изменениях в театральной коммуникации это свидетельствует? О каких трансформациях в актерской игре и в роли, которая отводится зрителю? Эти вопросы, связанные с теорией современного театра и социокультурными контекстами современной театральной коммуникации, были поставлены в докладе и рассматриваются в данной статье.

*Семиотическое и несемиотическое,
«читаемое» и «нечитаемое» в театре*

Эмоция театрального персонажа – это то, что может быть «зашифровано» драматургом – в ремарках и репликах, а режиссером и актером – в кодах жестов, мимики, интонаций и голосовых модуляций, а затем «прочитано» зрителем. Поэтому обращение к проблеме репрезентации эмоций в сценическом искусстве требует теоретической рефлексии о соотношении семиотического (то есть читаемого, связанного с дешифровкой знаков) и несемиотического в театре.

Обозначенный аспект театральной коммуникации, связанный с чтением, расшифровкой, истолкованием, раскрывается в контексте представлений о театральном спектакле как о выделенном в рамку «участке» реальности, призывающем зрителя к интерпретационной работе. Как пишет представитель семиотического подхода в театроведении Патрис Пави, «любое представление заключается в обрамлении на определенное время части мира и в заявлении значимой и искусственной художественной картины. Все, что заключено в рамку, приобретает значение образцового знака, предлагаемого зрителю для расшифровки» [1 с. 367]. Репрезентация эмоций на сцене – часть этой «значимой и искусственной художественной картины».

Несмотря на укорененность представлений о спектакле как о тексте для чтения и интерпретации, в некоторых значимых театральных практиках XX в. и в европейской теории театра рубежа XX–XXI вв. со всей остротой ставится вопрос о соотношении

читаемого и нечитаемого, того, что Х.-Т. Леман называет «не-смыслом», в театре: «...нам крайне важно вырабатывать специальные формы анализа и дискурса для чего-то, что, если уж сказать совсем просто, все равно остается как бы бессмыслицей, неким “не-смыслом” в означаемом» [2 с. 133]. Не поддающееся семиотической трактовке рассматривается исследователями в первую очередь в связи с проявлениями самодостаточной, ничего не изображающей или не репрезентирующей телесности актеров в театре: ее невозможно прочесть, но возможно только ощутить, поэтому важными представляются понятия «присутствие» и «соприсутствие» актеров и зрителей. В качестве значимых проблем для теоретического осмысления обозначаются предлагаемые зрителю режимы чувственности и чувствования, конструируемые условия для получения специфического зрительского театрального опыта, быть может иногда невербализуемого или не переводимого в семиотические категории, связанные со смыслом.

Вероятно, слова «эмоции» и «чувства» становятся в данном случае своего рода антонимами, так как первое связано с репрезентацией, интерпретацией, кодами и социокультурно обусловленными формами выражения, а второе – с проживанием, опытом, телесностью. Современные теоретики театра, такие как Х.-Т. Леман и Э. Фишер-Лихте [3], предлагают в своих концепциях многоуровневые структуры видения и описания театра, не основанные на бинарных оппозициях и противопоставлениях. Семиотическое и несемиотическое сложным образом соединяются и накладываются друг на друга в поле театральной коммуникации. Это требует от зрителя способности «переключать» различные способы восприятия спектакля, пусть интуитивно, неосознанно, и выстраивать нелинейные стратегии взаимодействия с театральным представлением. Сложные коммуникативные ситуации в современном театре, в том числе связанные с репрезентацией эмоций, или эмоциональной «заразительностью» актерской игры, возникают как результат исторических трансформаций сценического искусства.

*Репрезентация эмоций на европейской сцене:
Исторический экскурс. От «общего сговора»
до «святого безумия»*

Одним из ключевых в поле культурологического исследования репрезентации эмоций в театре может стать вопрос о тех источниках, в которых сценическое искусство находит материал для построения «эмоционального кода» спектакля. На чем основан

негласный договор актеров и зрителей о связи тех или иных жестов, поз, интонаций актеров с определенными эмоциями?

С одной стороны, эти семиотические системы существуют и воспроизводятся в сфере искусства (если мы говорим о визуальных репрезентациях эмоций прежде всего – в живописи, скульптуре, фотографии, кино). За обозначенной областью необходимо признать определенную автономию: репрезентация эмоций в искусстве, в частности, в театре может никак не соотноситься с повседневной культурой зрителей, и эта условность воспринимается как данность. К примеру, за выражением скорби на театральных подмостках и на похоронах может быть «закреплен» в той или иной культуре разный язык.

Соотношение текстов (текстов – в расширительном значении, в том числе текста театрального представления) и «реальности» рассмотрено с позиций референциальной иллюзии, в частности, Р. Бартом в статье «Эффект реальности»: «...в эту эпоху (в Средние века. – Г. Ш.), как хорошо показал Курциус, описание не подчиняется никакому реалистическому заданию; малосущественна его правдивость, даже правдоподобие; львов и оливы можно с легкостью помещать в страны Севера – существенны одни лишь нормы описательного жанра. Правдоподобие имеет здесь не референциальный, а открыто дискурсивный характер, все определяется правилами данного типа речи» [4 с. 393]. Также и в театре: «правдоподобие» того или иного выражения эмоции может определяться исключительно «правилами» данного типа и жанра сценического представления.

С другой стороны, в различных социокультурных и исторических контекстах «коды эмоций» по-разному выстраиваются вне искусства, в культуре повседневности: например, эмоции репрезентируются в жестах политическими ораторами или юристами в судах. Театр существует как явление в сложной сети культурных взаимосвязей. Этот тезис позволяет историкам, изучающим театральное искусство, привлекать в исследованиях актерского искусства материалы по культуре повседневности. Так, искусствовед, театровед, крупнейший специалист в СССР по У. Шекспиру и И. Гёте А.А. Аникст в работе «Театр эпохи Шекспира» пишет: «Бертрам Джозеф обнаружил среди сочинений первой половины XVII века два трактата Джона Булвера – “Хирология” и “Хирономия” (1644). Первый из них посвящен жестам рук, выражающим эмоции при произнесении речей, второй – жестикуляции, усиливающей доходчивость изложения и убедительность аргументации. Булвер сопровождал свои рассуждения обильными иллюстрациями, две из которых мы воспроизводим. Эти материалы свидетельствуют

о том, что в эпоху Возрождения были тщательно разработаны приемы жестикюляции и существовало множество средств, при помощи которых выразительность речи усиливалась движениями рук, кистей и пальцев» [5 с. 172].

На воспроизводимом в труде Аникста изображении представлены соотношения жестов рук и эмоций, причем не только «базовых», но и более сложных, например: «F – негодую. G – порицаю. H – отчаиваюсь. I – предаюсь безделью. K – выражаю грусть. L – показываю свою невиновность. M – радуюсь выгоде. N – возвращаю свободу» [5 с. 173]. Можно предположить вслед за автором, что в эпоху Возрождения (и это характерная для определенных эпох ситуация) существовала своего рода «эмоциональная азбука», которую разделяли и которой пользовались как актеры на сцене, так и зрители в жизни. Важно добавить: Джон Булвер (или, в более распространенном сегодня написании, – Бульвер) – врач XVII в., изучавший проблемы речевого общения глухих. Он одним из первых предложил мимический язык. Интенции создания жестовой системы Булвера, прагматика, контексты – все это очень важно для культурологического анализа кода эмоций в культуре повседневности и в театре. Сама идея универсализации жестов для выражения эмоций и состояний значима в поле исследования конвенций, договоренностей между актерами и зрителями в театре.

Ту же идею общего «сговора» между актерами и зрителями о соотношении эмоциональных состояний и их сценической репрезентации можно обнаружить и в XVIII в. Немецкий теоретик театра Эрика Фишер-Лихте замечает: «Важнейшей предпосылкой аффективного воздействия на публику считалась такая манера актёрской игры, при которой зрители мгновенно и безошибочно могли распознать, какие именно эмоции изображаются актёром. На подобном представлении основывается как жестовый код театра барокко, описываемый Франциском Лангом в его “Рассуждении о сценической игре” (1727), так и концепция “естественного” актёрского искусства, представленная Иоганном Якобом Энгелем в его “Мыслях о мимике” (1784/1785)» [3 с. 274].

На рубеже XIX–XX вв., в период становления режиссуры на страницах прессы и специальных изданий разгорается полемика о том, что такое сценическое искусство, актерская игра, эмоции в театре, на чем основывается «аффективное воздействие на публику». В контексте постановки вопроса о репрезентации эмоций в театре интересен фрагмент статьи известнейшего театрального критика того времени А. Кугеля, написанной к десятилетию МХТ. Кугель признается в том, что был противником дела Станиславского и Немировича-Данченко, теперь же рассуждает о том, почему

МХТ можно и нужно считать важнейшим явлением и почему он все же не может признать себя поклонником такого типа театра. «Основной пункт расхождения между мной и Московским Художественным театром, благодаря чему я все круче и круче забирал налево, в то время, как театр забирал направо, заключается в том, что я органически поклонник Дионисова начала, московский же театр любил всего больше Аполлоново. Оба начала неизменно имеются в каждом произведении, в каждом явлении искусства. Но дело в порции. И как мне казалось, чем больше Диониса – “святого безумия” – тем лучше, и что только в таинстве священнодействия познается истина, так московскому театру, и в частности К.С. Станиславскому, представлялось, что беда искусства в забвении Аполлона, что контролирующее, гармонизирующее начало есть сущность, а не бредовое, исступленное, прорицающее» [6 с. 166].

В приведенной цитате содержится богатый материал для анализа театрального искусства рубежа XIX–XX вв. В выбранном нами ракурсе особенно важно, что Кугель, следуя за Ф. Ницше, «Рождением трагедии из духа музыки» противопоставляет «святое безумие», бред, исступление – режимы зрительского восприятия и эмоциональной включенности, противоположные чтению и интерпретации, – контролю и гармонии, тому, что, пользуясь анахроническим теоретическим языком второй половины XX в., можно назвать непротиворечивыми сценическими кодами. Таким образом, уже в первое десятилетие XX в. ставится вопрос о читаемом и нечитаемом в поле коммуникации зрителя со зрелищем и режимах конструирования и восприятия эмоций в театре.

В 20–30-е гг. XX в. складываются две модели театра, во многом определившие ход развития сценического искусства XX и XXI вв. Это эпический театр Б. Брехта и театр жестокости Антонена Арто. Брехта и Арто нередко представляют в театроведческих исследованиях как противоположные полюсы: первый – рациональность, второй – выход за пределы рации и логоса, первый – дистанция, второй – разрушение всех границ и тотальное, как эпидемия чумы, вовлечение артистов и зрителей в совместное символическое «преступление». Исчерпывающе определить, что понимается под эмоциями в работах Брехта и Арто, невозможно и в серии монографий. Для данной статьи, проблематизирующей использование понятия «эмоция» и его эвристический потенциал в исследовании современных театральных практик, важно, как по-разному Брехт и Арто определяли театр и, исходя из этого, способы работы с эмоциями в нем.

Показательно: Ролан Барт, в 1950-е гг. увлекавшийся Брехтом, как апологет, театральный критик и глубокий исследователь эпического театра обратил внимание на то, что для Брехта театр – прежде

всего визуальное искусство. Театр можно рассматривать в разных ракурсах: как искусство визуальное (и тогда вопрос о репрезентации эмоций оказывается наиболее релевантным), социальное (связанное с присутствием и взаимодействием групп людей), перформативное (об этом речь пойдет далее). Барт, анализируя «Мамашу Кураж» Брехта, сравнивает театр с живописью: «...противопоставлять театр живописи – это устойчивый предрассудок, который разделял и я в том числе. Но на самом деле, по крайней мере на Западе, живопись – это наиболее продвинутое понимание того, как можно показывать вещи. ...у Брехта, как у великой реалистической живописи, картина повествует по-настоящему... как в повествовательной живописи, она показывает жест, схваченный и увековеченный в самый неуловимый и в то же время самый напряженный момент означивания. ...На долю визуальности Брехт возлагает невероятную нагрузку, он свято верит глазу, это разумно» [7 с. 148–149].

Разумные основания и «вера глазу» зрителя – режиссерская стратегия, связанная с построением непротиворечивого кода спектакля, в том числе эмоционально-жестового. В такой системе координат зритель должен иметь возможность точно прочитывать эмоции персонажей, интерпретировать их и наслаждаться точностью сценической формы, найденной для того или иного эмоционального состояния или порыва персонажа. При этом зритель не обязан разделять эмоции персонажа: одно из хрестоматийных определений эпического театра строится на том, что в нем зритель плачет с тем, кто смеется, и смеется с тем, кто плачет [8 с. 65–101].

Арто в своей утопической, откровенно невозможной для практической реализации и при этом наиболее влиятельной во второй половине XX в. концепции театра жестокости видит театр как искусство, в первую очередь, перформативное: спектакль не отсылает к какой-то внешней, внесценической реальности («как у великой реалистической живописи»), не изображает, не репрезентирует ее. Взаимодействие актеров и зрителей в театре жестокости должно рождать автореферентную, самодостаточную и автономную реальность. Следовательно, режим считывания знаков, чтения, интерпретации оказывается не релевантным для зрительской ситуации, конструируемой таким образом. Вопрос об «эмоциональном коде», или «азбуке эмоций», уступает место вопросу об эмоциональной заразительности и проживании особых состояний. В письме к режиссеру, актеру, виднейшему деятелю французского театра Роже Блену Арто пишет: «Мне нужны такие актеры, которые прежде всего были бы существами, то есть такие, которые не испытывали бы на сцене страха перед подлинным ощущением от удара кинжалом и перед мнимыми, но для них абсолютно реальными родовыми

схватками» (перевод В. Лапицкого) [9 с. 110]. Показательно, что Арто пишет о проживании, ощущении, а не о репрезентации. В статье, посвященной Арто, Ж. Деррида обращает внимание на то, что для Арто театр – «закрытие классического представления – и восстановление замкнутого пространства архепроявления силы или жизни» [10 с. 300].

Все перечисленные модели, от «общепринятой» кодификации способов выражения эмоций до отказа от идеи репрезентации эмоций на сцене, повлияли на актуальную ситуацию в театре. Эта ситуация полицентрична, сложна и противоречива: включает в себя множество разнонаправленных тенденций и моделей. Далее на примере одной сцены из современного российского спектакля будет проблематизировано использование понятия «эмоция» в ситуации актуальной театральной коммуникации.

*«Нечитаемые» эмоции в современном театре:
танцевать смертное отчаяние
под Майкла Джексона*

Данная статья не ставит перед собой целью исчерпывающе классифицировать различные стратегии работы с эмоциями в поле современного театра. Целью работы представляется постановка проблемы и формулирование теоретических вопросов, которые в дальнейшем могли бы раскрываться в обсуждениях и профессиональных дискуссиях. Или, если формулировать иначе, цель – проблематизация понятия «эмоция» как оптики для исследования современного театра. Как говорилось выше, одним из ключевых в этом поле является вопрос о том, почему понятие «эмоция» оказывается «под подозрением» у ряда теоретиков и практиков современного театра.

Важно отметить, что слово «эмоция» активно привлекается в коммерческих целях, в частности, сервисами по продаже театральных билетов. Оно оказывается весьма коммерциализированным в современном медийном контексте: эмоции – то, что можно выгодно продать современному зрителю. Так, один из популярных сайтов, размещающих билеты на мероприятия, заявляет: «Поход в драматический театр – одно из любимых развлечений москвичей. Спектакль способен подарить эмоции, которые редки в повседневной жизни, и отвлечь от забот»¹ [11]. Театр как «развлечение», способ-

¹ Афиша драматических театров // Сайт по продаже билетов Кассир.ру URL: <https://msk.kassir.ru/bilety-v-teatr/dramaticheskij> (дата обращения 13 декабря 2018).

ное подарить эмоции, может быть поставлен в один ряд с такими формами проведения досуга, как аттракционы, квесты или поход в контактный зоопарк. Практики и теоретики экспериментального театра встраивают сценическое искусство в принципиально иные контексты и ряды.

В переводе значимой для современного российского контекста книги Э. Фишер-Лихте «Эстетика перформативности» [3] (перевод с немецкого Натальи Исаевой) слова «эмоция», «эмоциональный», «эмоциональность» используются 58 раз, слово «жест» – менее 20, слова «чувство», «чувственный», «чувствовать», «чувствительный» – 139 раз, и слово «энергия» – 108 раз. Эти данные очень скромного по выборке количественного анализа показывают, что слова, связанные с ощущением, опытом, взаимодействием актеров и зрителей (и его невербализуемой составляющей) используются гораздо чаще, чем понятия «эмоция» и «жест». Безусловно, необходимо иметь в виду, что приведенные данные относятся к переводу, а не к первоисточнику: здесь сказывается выбор и представления переводчика о театральном контексте. Но так или иначе, русский перевод теоретического труда Фишер-Лихте – также один из актуальных способов описывать современный театр.

У другого немецкого теоретика и практика (режиссера, композитора, художника), Хайнера Гёббельса, в сборнике «Эстетика отсутствия» слово «жест» соседствует не со словом «эмоция», но с оценочным словом «кривляние»; подобный ряд представляется показательным: «Определение того, что мы понимаем под театральностью, сместилось. Театральность больше не проявляется там, где нам предлагают нечто в сопровождении больших жестов и большого кривляния. Напротив, слишком интенсивные способы выражения скорее отпугивают, наводят робость, исключают. Если мы всерьез готовы отвечать на кризис репрезентации, то театр снова может стать искусством» [11 с. 122].

Сбой, кризис репрезентации, который диагностирует в театре Гёббельс, связан со способом выражения эмоций на сцене и стратегиями эмоционального вовлечения зрителя, «манипуляцией» зрителем. Если Гёббельс предлагает на уровне своих манифестов и в постановках преодолеть кризис через создание особой дистанции между зрителем и зрелищем, свободного пространства для зрителя, то другие современные режиссеры выбирают иные способы переосмысления эмоционального языка в театре.

Один из примеров, на которых я хотела бы остановиться для того, чтобы эскизно показать, как теоретическая постановка проблемы «работает» в анализе актуальных сценических практик, – сцена танца Леди Макбет из спектакля Юрия Бутусова «Макбет.

Кино», Театр имени Ленсовета, балетмейстер – Николай Реутов, Леди Макбет – Лаура Пицхелаури. Выбор этого спектакля обусловлен, в частности, признанием профессионального сообщества и той формулировкой, в которой оно выразилось. В 2014 г. Юрий Бутусов был удостоен Специальной премии жюри драматического театра и театра кукол Российской национальной театральной премии «Золотая Маска» «За поиск уникального сценического языка» (спектакли «Добрый человек из Сезуана», Театр им. А.С. Пушкина, Москва, и «Макбет. Кино.», Театр им. Ленсовета, Санкт-Петербург). Интересно то, какой язык конструирует Бутусов для работы с эмоциями на сцене.

Спектакль строится по монтажному принципу: сцены, основанные на шекспировском тексте, сменяются эпизодами танцев или фантасмагорическими картинками без слов. Иногда «разрывы» в рассказывании сценической истории о преступлениях Макбета оказываются настолько длительными, что зритель рискует потерять нить рассказа (или, отказавшись от ожиданий, что ему расскажут связную историю, построить собственную). Таким образом, зрителя не погружают в гомогенную театральную иллюзию, аудитории предлагаются более сложные способы включения в действие, в том числе эмоциональные. Описанный коллажный способ построения спектакля делает возможным выделение и анализ отдельного и автономного его эпизода.

Одной из самых выразительных сцен спектакля оказывается «потусторонний» танец Леди Макбет под композицию Майкла Джексона «Smooth Criminal». Эпизод относится к финальной части постановки: уже после обозначенного в шекспировском сюжете самоубийства Леди Макбет. Героиня Лауры Пицхелаури находится по ту сторону времени и смерти, словно в пространстве бесконечного повторения. В выбранной сцене Леди Макбет, меняющая обличья на протяжении спектакля, одета в белое длинное легкое платье и черный плащ, на ногах ее – красные пуанты (крово-красный – один из основных цветов постановки Бутусова: бутафорской крови на сцене, на лицах и руках персонажей столько, что ее хватило бы на триллер или фильм в стилистике Квентина Тарантино).

С закрытыми глазами, медленно, нехотя, с лицом, сморщенным от боли, Леди Макбет поднимается на небольшие круглые деревянные подмости в центре сцены, которые до того тащила за собой, как кандалы. Начинает звучать песня Майкла Джексона. Будто поневоле подчиняясь ее силе, Леди Макбет начинает свой страшный танец. На лице героини хаотично сменяются выражение боли, улыбка, смех, маска утрированной сексуальности, которая

знакома зрителю по канонам фотографий моделей в глянцевого изданиях, выражение блаженной отрешенности, экстатическая радость... Исполнение Лауры Пицхелаури производит очень сильное эмоциональное впечатление, и эффект этот возникает во многом благодаря тому, что код визуальной репрезентации эмоций оказывается здесь сложным и противоречивым. С одной стороны, зритель считывает знакомые жесты, позы, выражения лица: например, характерные позы кинозвезды Мерлин Монро, жесты, ассоциирующиеся с Майклом Джексон, и даже классические для европейской живописи позы Менады и т. д. С другой стороны, «прочитать» это сочетание, наложение, нагромождение, используя привычные коды, оказывается затруднительно: в них много «сбоев». Поза или жест отрываются от эмоции, между ними у Бутусова нет прямого соответствия.

В напряженном, в чем-то даже кульминационном (кульминаций в спектакле Бутусова несколько) эпизоде невозможно «прочитать» одну, «правильную» эмоцию: калейдоскоп визуальных отсылок может завести зрителя в тупик. Скорее впечатление производят перформативные качества присутствия, движения, телесности актрисы, ее вовлеченность в танец. Бутусов и Пицхелаури создают мощный образ безумия и боли, но этот образ не вмещается в рамки *репрезентации* эмоций. Ответ Бутусова на кризис репрезентации в театре, представляемый как искусственность и «кривляние», – не уважительное представление зрителю свободного пространства и нейтральность в средствах выразительности, как предлагает Гёббельс, а исступленный танец и крик.

Резюмируем, какими средствами Юрий Бутусов создает особый режим работы с эмоциями на театральной сцене, усложняя способы их репрезентации и усиливая перформативное измерение постановки. Это: 1) интенсивность проявлений эмоциональности (крик, экспрессивные жесты и т. д.) – в такого рода проявлениях ощущается элемент неподконтрольности, хаотичности в противоположность точно выверенному коду; 2) «необъяснимость», поливалентность жестов и выражений лица, которые могут быть прочитаны, исходя из общего контекста режиссера и зрителей, но их общее понимание в привычном режиме чтения затруднено; 3) работа с телесностью актрисы, как с телесностью «значащей» (например, на уровне читаемого жеста), так и с телесностью автореферентной, обладающей качеством присутствия; 4) длительность разворачивания эмоции (танец, лишенный какой бы то ни было сюжетной функции).

Заключение

Способы представления эмоциональных состояний на сцене зависят от социокультурного контекста и являются исторически изменчивыми. Как выявляют исследователи, для европейского театра XVII и XVIII вв. характерна ситуация своего рода «негласного договора» между актерами и зрителями: позы, жесты, интонации, согласно «эмоциональной азбуке эпохи», легко считываются реципиентами. Аффективное воздействие на зрителя строится на узнавании и прочтении эмоций, выражаемых актерами. Для подобного рода театральной коммуникации характерен превалирующий режим чтения спектакля.

На рубеже XIX–XX вв. в связи с переосмыслением театрального искусства в контексте становления режиссуры ставится вопрос о различных стратегиях коммуникации со зрителем внутри постановки, в том числе и на эмоциональном уровне. Помимо режима чтения проблематизируется режим проживания, переживания спектакля, который связан с принципиально иным пониманием эмоции, отказом от идеи репрезентации в актерской игре и альтернативными стратегиями эмоционального вовлечения зрителя.

В 20–30-е гг. XX в. формулируются две основные для европейского театра полярные, противоположные концепции театра и театральности, которые предлагают разное понимание роли зрителя и эмоций в сценической коммуникации. Это эпический театр Б. Брехта и театр жестокости А. Арто. В интерпретации Р. Барта, поклонника и исследователя Брехта, театр для Брехта – визуальное искусство, оно подобно живописи: на сцене, как на картине, – знаки, в том числе эмоций, которые вызывают к интерпретации. Эмоциональный, жестовый код в спектаклях Брехта выстраивается с поразительной скрупулезностью и точностью. Арто же в первую очередь представляет театр как перформативное искусство, не отсылающее ни к какой внесценической действительности. Эмоции в театре не репрезентируются, но проживаются, актеры «заражают» ими зрителей, словно чумой. Определение театра как перформативной практики в значительной мере повлияло на состояние сценического искусства конца XX – начала XXI в.

На рубеже XX–XXI вв. теоретики и практики пишут о «кризисе репрезентации» в театре (если воспользоваться формулировкой Х. Гёббельса в переводе О. Федяниной), в первую очередь – эмоциональных состояний. «Большие жесты» и «кривляния» дискредитируют театр в актуальном социокультурном контексте. Само понятие «эмоция» оказывается словно «под подозрением» у исследователей, описывающих современную сцену. В том числе и потому, что слово «эмоция» активно используется в тех медийных контекстах, в которых театр представлен как форма проведения

досуга и развлечения подобно квесту или аттракционам. Театр продается на сайтах, распространяющих билеты, как способ гарантированно получить «незабываемые эмоции».

Ответом на «кризис репрезентации» оказываются различные стратегии работы современных режиссеров с эмоциями: от ослабления «манипулятивного» воздействия на эмоции зрителя и отказа от сильных средств до осознанного усиления перформативного аспекта, конструирования «сбоев» в кодах эмоций (включения «нечитаемых» элементов) для переключения режима чтения у зрителей на другие стратегии взаимодействия со зрелищем.

Таким образом, с одной стороны, понятие «эмоция» оказывается эффективным исследовательским оптическим фильтром, позволяющим сфокусировать внимание на описанных кризисах репрезентации. С другой стороны, из-за усиления перформативных тенденций в театре и в контексте пересмотра представлений о спектакле как о произведении для чтения и интерпретации, выявляется, что слово «эмоция» уступает место в теоретических текстах о сценическом искусстве другим словам, связанным не с репрезентацией и кодами (как слово «эмоция»), а с чувственным опытом, получаемым в театре, и энергией взаимодействия актера и зрителей.

Литература

1. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
2. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: Фонд развития драматического искусства, 2013. 312 с.
3. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. 376 с.
4. Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 392–400.
5. Аникст А. Театр эпохи Шекспира. М.: Дрофа, 2006. 287 с.
6. Кугель А. Театральные заметки // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918 / Сост. О.А. Радищева, Е.А. Шингарева, общ. ред., вступ. к сезонам и примеч. О.А. Радищевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 165–168.
7. Барт Р. Комментарий: Предисловие к книге Брехта «Мамаша Кураж и ее дети» (с фотографиями Пика) // Барт Р. Работы о театре. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 136–155.
8. Брехт Б. О неаристотелевской драме // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2 / Коммент. Е.Г. Эткинда. С. 65–101.
9. Artaud A. Oeuvres completes. T. 9: Les tarahumaras – Lettres de Rodez. Paris: Gallimard, 1979. 304 p.

10. Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления // Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. С. 282–316.
11. Гёббельс Х. Эстетика отсутствия. М.: Изд-во «Театр и его дневник» Электро-театра «Станиславский». 2015. 272 с.

References

1. Pavis P. Dictionary of the Theatre. Moscow: Progress Publ.; 1991. 504 p. [In Russ.]
2. Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre. Moscow: Fond razvitiya dramaticheskogo iskusstva Publ.; 2013. 312 p. [In Russ.]
3. Fischer-Lichte E. The Performativity Aesthetics. Moscow: Kanon+ Publ.; 2015. 376 p. [In Russ.]
4. Barth R. The reality effect. V: Barth R. *Selected Works. Semiotics. Poetics*. Moscow: Progress Publ.; 1994. p. 392-400. [In Russ.]
5. Anikst A. Theatre of the era of Shakespeare. Moscow: Drofa Publ.; 2006. 287 p. [In Russ.]
6. Kugel' A. Theatre notes. V: Radishcheva OA., ed. *Moscow Art Theater in Russian theater criticism 1906–1918*. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ.; 2007. p. 165-68. [In Russ.]
7. Barth R. Preface to the book “Mother Courage and Her Children” (photos by Roger Pic). V: Barth R. *Works on theater*. Moscow: Ad Marginem Press Publ.; 2014. p. 136-55. [In Russ.]
8. Brecht B. About Non-Aristotelian drama. V: Brecht B. *Theater: Plays. Articles. Sayings*. 5 vol. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1965. Vol. 5/2. p. 65-101. [In Russ.]
9. Artaud A. Oeuvres completes. T. 9: Les tarahumaras – Lettres de Rodez. Paris: Gallimard, 1979. 304 p.
10. Derrida J. The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation // Derrida J. *Writing and Distinction*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt Publ.; 2000. p. 282-316. [In Russ.]
11. Goebbels H. Aesthetics of absence. Moscow: Izdatel'stvo «Teatr i ego dnevnik» Elektroteatra Stanislavskii Publ.; 2015. 272 p. [In Russ.]

Информация об авторе

Галина А. Шматова, кандидат культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; g.a.shmatova@gmail.com

Information about the author

Galina A. Shmatova, Cand. of Sci. (Cultural Studies), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, 125993, Russia; g.a.shmatova@gmail.com

Жест как проекция чувства
в южнокорейском телесериале:
о способах применения

Александра В. Тарасова

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

Аннотация. Автор предпринимает попытку анализа одной из характерных особенностей южнокорейского телесериала – постоянного воспроизведения одних и тех же клише, в том числе жестов, серий жестов и мизансцен в ходе развития сюжетных линий, связанных с романтическими отношениями персонажей.

Кратко остановившись на культурно-историческом контексте, в котором следует рассматривать корейскую телепродукцию, и выдвинув предположение о вероятном влиянии традиционного театрального искусства на язык телесериала, автор обращается к отдельным примерам из сериалов. В статье разбирается принятая манера демонстрации жестов на экране, их типичные и нестандартные варианты, возможные интерпретации одних и тех же жестов в каждом конкретном случае. Изучению подвергаются функции, выполняемые жестами и мизансценами в структуре повествования, их роль в процессе вовлечения аудитории в просмотр, интертекстуальный характер так называемых клише и потенциал, который это обстоятельство открывает перед создателями телесериалов-«дорам».

Ключевые слова: корейская волна, дорама, кей-драма, интертекстуальность, клише, зрительская аудитория

Для цитирования: Тарасова А.В. Жест как проекция чувства в южнокорейском телесериале: о способах применения // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 3. С. 138–155.

Gesture as a projection of feeling in a South Korean TV series. Ways of Use

Aleksandra V. Tarasova

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

Abstract. The author analyzes one of a characteristic feature of South Korean TV series – the constant reproduction of the same so-called “clichés”, including gestures, series of gestures and mises en scène, in the development of storylines concerning the romantic relationships of the characters.

After a brief outline of the cultural and historical context in which Korean TV production should be seen, the author suggests that the language of the TV-serial is influenced by traditional theatrical art, and illustrates that with examples from the serials. The article deals with the established ways gestures are displayed on screen, their typical and non-standard versions, and how the same gestures may be interpreted differently in different cases. The article also considers how the gestures and mises en scène function in the narrative structure of the narrative, their role in engaging the audience in the process of watching, the intertextual nature of the clichés, and the possibilities it offers for the creators of Korean “dorama”.

Keywords: Korean wave, dorama, k-drama, intertextuality, cliché, audience

For citation: Tarasova AV. Gesture as a projection of feeling in a South Korean TV series. Ways of Use. *RSUH / RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, 2019;3:138-55.

Введение

Начавшееся с 90-х гг. XX в. мировое увлечение южнокорейскими поп-музыкой, кинематографом и телесериалами получило поэтическое название «Корейской волны», и на данный момент говорить о ее убывании не приходится. Анализируя причины этой популярности и на Востоке, и на Западе, исследователи отмечают, в частности, не только высокий уровень корейской культурной продукции, но и ее «гибридный» характер: «...корейская поп-культура соблазняет аудиторию, комбинируя манящие образы вестернизированной современности с точно выверенной долей азиатской чувствительности» [1 с. 201]. Преподнесенное в доступном интернациональному зрителю обрамлении, серьезное и откровенное повествование о чувствах успешно заполняет лакуну, образовавшуюся из-за ориентации западных сериалов в первую

очередь на иронический способ просмотра, а не на эмоциональное погружение [2 с. 28].

Многочисленные поклонники южнокорейских сериалов (а среди них – и поклонники российские¹) обычно отделяют их от западных, обозначая как «кей-драмы» или, менее корректно, «дорамы»². При знакомстве с онлайн-сообществами любителей дорам и с отдельными мнениями, опубликованными в сети, обращает на себя внимание одна деталь: создателей кей-драм постоянно упрекают в использовании стандартного набора повторяющихся элементов, от типовых персонажей и сюжетных коллизий до мизансцен, серий жестов и жестов единичных. Строго говоря, предмет недовольства является неотъемлемым свойством повествования как такового: говоря словами Дж.Г. Кавелти [3], «стандартные распространенные конструкции дают общую почву писателю и читателю. Без определенной доли стандартизации художественная коммуникация была бы невозможна. Однако устоявшиеся общепринятые структуры особенно важны для создания формульной литературы, они отвечают интересам читателей, писателей и посредников между ними» (а жанровые сериалы тоже входят в число повествований формульных).

Но поклонников кей-драм подобного рода соображения не останавливают. На ютьюбе выкладываются и подборки «клише», и любительские пародии, представляющие собой абсурдное нагромождение этих устойчивых элементов (под названиями типа “Most overused kdramas clichés” или “If People Acted Like Korean Drama Characters”); публикуются их многочисленные перечни. Причем их составители, как правило, рассматривают в одном ряду и типовой жест, и типового персонажа, а задумываться над причинами воспроизведения типовых ситуаций и над их функциями в повествовании не склонны. Эта статья представляет собой попытку обратиться к способам

¹ В России осенью 2017 г. появился кабельный телеканал «Дорама», показывающий в том числе и корейские сериалы. Некоторый выбор предоставляет своим зрителям и стриминговый видеосервис Netflix – так, в январе 2019 г. его русскоязычные подписчики смогли одновременно со всем миром посмотреть «Королевство», созданное по заказу Netflix. Но чаще российский зритель все же знакомится с сериальными новинками Республики Корея благодаря условно-легальным или нелегальным (как запрещенный в России Rutracker) интернет-ресурсам, социальным сетям и фансаб-группам, занимающимся переводом субтитров.

² Это обозначение неточно, так как в узком смысле относится к сериалам японским, а в наиболее широком – к восточно-азиатским вообще. Но в Рунете более распространено именно оно. Чаще всего южнокорейская «дорама» – это законченная история, состоящая из 16–20 серий.

использования клише и выявить, что стоит за их востребованностью у южнокорейских сценаристов и режиссеров. А поскольку число разнообразных клише очень велико, мы позволим себе сузить рамки до анализа исключительно сюжетных линий любовного характера в кей-драмах разной жанровой принадлежности.

Культурно-исторический контекст

Искусство драматического «мимесиса» имеет в Корее долгую историю, восходящую к народному театру, представления которого изначально носили ритуальный характер. У этого традиционного театра было много черт, близких к европейскому «театру масок»: и набор постоянно воспроизводящихся мини-сюжетов, и ограниченное число персонажей с заранее определенными характеристиками и внешними атрибутами, и огромное значение актерской импровизации, и чрезвычайно важная функция музыки, танца и жеста, и прямое обращение к аудитории, и, собственно, использование масок. Но культурно-историческая специфика Кореи такова, что подобного типа театр оставался в ней основным, объединяющим и народ, и образованную элиту, чрезвычайно долго – в течение всего XIX в. В начале XX в. корейский театр вступает в период стремительного приобщения к западному театральному искусству, и именно на это время приходится появление первых кинематографических опытов [4 с. 36–37, 53–54]. Во второй половине XX в. традиционный театр не уходит в узкую «фольклорную» нишу, но остается вполне актуальным – в конце 70 – начале 80-х гг. представления в жанре *madangguk* стали одной из форм политического протеста [5 с. 30]. Поэтому можно с достаточной уверенностью предположить, что традиционный театр оказал влияние не только на театр современный, но и в целом на структуру повествования посредством актерской игры, реплик, музыки и т. д.³ – в том числе и на телесериалы. И этим обусловлена

³ Примечательно, что Ким Чон-сок, режиссер с успехом стартовавшего 5 января 2019 г. на телеканале KBS ток-шоу с историческим уклоном (авторская программа профессора Ким Ён-ока, использующего также псевдоним До-оль, и известного актера Ю А-ина), в своем недавнем интервью подчеркивает, что в ходе разработки концепции шоу сознательно ориентировался на формат народного корейского театра (Интервью режиссера Ким Ён-сока [Электронный ресурс]. URL: http://star.ohmynews.com/NWS_Web/OhmyStar/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0002503344&CMPT_CD=P0010&utm_source=naver&utm_medium=newsearch&utm_campaign=naver_news (дата обращения 25 янв.2019 г.); любительский перевод

существенная разница между самими способами рассказать историю в сериале условно «западном» и в кей-драме. «Если сделанный Аристотелем упор на правдоподобии определил направление, в котором двинулась в погоне за реальностью западная драма, почтение корейской национальной драмы к безграничному воображению придало реальности более абстрактный характер. Таким образом, благодаря дистанцированию от реальности и восприятию пьес как вида развлечения реальность раскрывается в стереотипах» [5 с. 33].

Визуальная репрезентация эмоций в современном телесериале

В третьей серии сериала «Токкэби»⁴ (2016–2017) его заглавный герой, имеющий человеческий облик представитель специфической корейской нежити по имени Ким Шин, выслушав жалобную речь юной героини, бедной сироты Чжи Ын-так, пытается сказать ей что-то сочувственное. Но Ын-так, как немедленно выясняется, слова не устраивают – она требует, чтобы ее собеседник выбрал из трех вариантов: похлопал ее по плечу, погладил по голове или вручил солидную денежную сумму. Деньги девушке нужны на оплату учебы в университете; главный герой как раз наделен способностью приносить людям материальное благополучие, и в других пояснениях к этому варианту – деятельной помощи вместо простого сочувствия – как будто нет необходимости. Гораздо больший интерес представляет требование заменить слова жестами, хотя на первый взгляд кажется, что принципиальной разницы между стандартной вербальной формулировкой и стандартным жестом нет.

Нет в обоих названных жестах и ничего, казалось бы, сугубо «корейского»; напротив, можно даже предположить, что они имеют «западное» происхождение. Однако обращение к другим образцам

интервью на английский язык доступен на фансайте актера Ю А-ина: https://yooahinsikseekland.wordpress.com/2019/01/25/dool-ain-going-all-directions-pd-interview-episode-2-recap/?fbclid=IwAR11RUljxWZJKEBRzAF7LgFm-7_DndDFmfznnXfBARAwXTgdqYftyHwCYPQ (дата обращения 25 янв. 2019 г.).

⁴ Этот сериал, также известный русскоязычному зрителю как «Гоблин» или «Демон», относится к жанру «городского фэнтези», он выходил на канале TvN и завоевал рекордную для кабельного телевидения долю зрительской аудитории – одну из серий посмотрело двадцать с половиной процентов зрителей. Рекорд был побит только 19 января 2019 г. «Небесным замком» от канала JTBS, очередная серия, процент просмотров которой достиг 22,3.

сериальной продукции Республики Корея побуждает отметить, что эти жесты не только очень широко распространены и действительно служат способом демонстрации чувств – как в дополнение к словам, так и вместо слов, – они, кроме того, очень заметны и узнаваемы благодаря устоявшейся манере их представления на экране. Один персонаж не просто мягко похлопывает другого по плечу или гладит по голове: рука показывается крупным планом, камера фиксирует жест от начала и до конца, часто используется замедленная съемка, музыкальное сопровождение также сигнализирует о том, что происходит нечто очень важное. Причем если похлопать по плечу в знак поддержки может старший родственник – младшего, наставник – ученика, друг – друга, то поглаживание по голове менее нейтрально: отец, разумеется, может провести ладонью по волосам взрослой дочери, но чаще на его месте будет мужской персонаж, испытывающий к героине чувства совсем не родственные. И в этом случае жест может как служить подтверждением любовного интереса между персонажами (взаимного – в том случае, если жест принят), так и предвещать развертывание соответствующей линии (если до того герой либо никак не проявлял своей заинтересованности в героине, либо сопротивлялся своим чувствам). Поэтому выбор, который Ын-так предлагает Ким Шину – это еще и закодированное предложение решить, какими он видит отношения между ними (и он на данном этапе предпочитает похлопать ее по плечу).

Пример типового жеста иного рода, причем заведомо современного – это разного типа «сердечки» из пальцев⁵, которые так старательно учатся показывать западные кинозвезды, приезжая в Сеул на премьеры своих картин. В сериальных повествованиях этот жест встречается достаточно часто: и как невербальный способ сказать о более или менее широко понимаемой «любви», и для того, чтобы добавить к этому значению что-то еще. «Сердечко» может обозначать, что персонаж хочет казаться «милым», может говорить о поддержке, причем и чисто товарищеской, может использоваться как жест подчеркнуто «пустой», за которым не стоит никаких искренних эмоций. Возможны и более сложные случаи: так, в «Скандальной столице» (2007) есть эпизод, в котором главный герой, Сон У-ван, адресует «сердечко» героине, На Е-гён, однако восприятие жеста просто как намек на романтический интерес дополняется двумя обстоятельствами: во-первых, герой героине в этой сцене всего лишь мерещится, а во-вторых, действие сериала относится к 30-м гг. XX в., так что само появление этого знака из пальцев – анахронизм. И поскольку

⁵ Изобретение одного из вариантов «сердечек» даже приписывается иногда известной актрисе Ким Хэ-су.

Е-гён знать о таком жесте вроде бы не должна, возможно, это уже само сериальное повествование вступает в прямой диалог со зрителем, с помощью хорошо известного современной аудитории знака показывая направление мыслей девушки. Причем включение «сердечка» в сцену грез героини еще и привносит нотку иронии, и соотносится с тем, как в целом представлен образ главного героя, весьма «вестернизированного» в отличие от Е-гён, поборницы традиционной корейской культуры. Стоит заметить, что в недавнем сериале от той же сценаристки Чжин Су-ван, «Чикагской пишущей машинке» (2017), сердечки из пальцев вновь задействованы, но уже для указания на дистанцию между 2017 г. и предвоенным периодом: герой, не опознающий «сердечко» в скрещенных кончиках указательного и большого пальцев, оказывается в конце концов пришельцем из прошлого⁶. Жест может казаться простым и наивным, но содержит в себе потенциал для превращения в многозначительное сообщение.

При всей колоритности отдельных «дорамных» жестов внимание иронически настроенных поклонников в большей степени привлекают все же не они, а целые серии жестов, настоящие мини-сценки с участием двух персонажей. Один из наиболее расхожих примеров – сцена, в которой мужской персонаж несет на спине персонажа женского, причем дама находится в беспомощном состоянии: она сильно устала, повредила ногу или, что бывает часто, нетрезва (это обстоятельство никак не вредит ее романтическому облику). Строго говоря, используется здесь традиционный способ перенесения людей, в таком положении в дораме могут появиться и отец с ребенком, и сын с престарелым отцом. Но если в сцене фигурируют разнополые персонажи, то аудитория начинает расценивать ее как свидетельство заинтересованности героя в героине и в дальнейшем видит в нем ее потенциального избранника. Это не только выражение заботы, но и определенная «заявка» на героиню, хотя она не обязательно будет удовлетворена. А если героиня пьяна, она может, не контролируя себя, по пути проговориться о своих скрытых чувствах к герою, что, скорее всего, поспособствует развитию любовной линии между ними.

⁶ Можно привести и другие случаи использования «сердечка» как своего рода приметы времени – например, в «Хваюги» (2017–2018), который представляет собой современную вариацию на тему классического китайского романа «Путешествие на Запад». Персонаж-небожитель, объясняя, что некогда лучшим способом контроля за нечеловеческими существами считалась боль, но более современные средства позволяют куда более эффективно контролировать их через любовь, не только употребляет англицизм «love», но и сопровождает свои слова «сердечком».

soompi 20th YEAR

EXPLORE ▾

QUIZ

VIDEO

CELEB

Style

TV/FILM

MUSIC



Lee Je Hoon And Chae Soo Bin Lean In For A Romantic Moment At The Airport In “Where Stars Land”

DRAMA PREVIEW Nov 13, 2018

by C. Hong

[Lee Je Hoon](#) and [Chae Soo Bin](#) lean in for the “wall kiss” in stills for the upcoming episode of SBS’s “[Where Stars Land](#).”

The scene takes place at the airport where they both work, although they are not in uniform and have found a private corner away from the cameras and crowds. The move that Lee Je Hoon puts on Chae Soo Bin is commonly referred to as a *kabedon* in Japanese, where someone (usually a man) puts his hand on the wall to hold someone (usually a woman) back. It is typically seen as a romantic gesture.

Рис. 1. Заметка о съемках сериала
«Там, куда падают звезды» на сайте Soompi.com

В середине ноября 2018 г. на англоязычном сайте Soompi.com, объединяющем поклонников корейской поп-культуры со всего мира, появилась заметка о продолжающихся съемках сериала «Там, куда падают звезды» [6]: ее заголовок анонсировал романтическую сцену с участием актера Ли Чже-хуна и актрисы Че Су-бин (рис. 1). Однако у неподготовленного читателя заголовок в сочетании с размещенной над ним фотографией мог вызвать ощущение некоторого диссонанса: на нем были сняты сбоку отшатнувшаяся к стене девушка и нависший над ней мужчина, рука которого решительно упиралась в стену, преграждая героине путь. И даже выражение лица девушки могло быть воспринято как испуганное. Но в тексте заметки сразу же упоминалось, что позиция, в которой находятся герои, имеет особое название – «кабедон» (или «кабэ-дон»). Это название – японского происхождения, оно, как и сама мизансцена, пришло из манги. И хотя кабедон фигурирует не только в сценах романтического характера и вполне может выражать и угрозу, но чаще всего он все-таки появляется в контексте любовных взаимоотношений – со стороны героя это еще один способ сделать «заявку» на героиню. Причем если познакомиться со сценой из «Там, куда падают звезды» целиком, то выясняется, что его героиня сперва сама примеряет на себя мужскую роль в кабедоне, точно так же прижав героя к стене. И за ее поведением стоит дополнительный мотив: она стремится отвлечь его от мрачных мыслей. Герой же вовлекается в эту полуигру и берется показать правильный вариант – то есть оба не только дважды демонстрируют кабедон, но и обсуждают его внутри повествования как нечто хорошо им известное. В других сериалах возможно и полное обращение гендерных ролей, когда инициатором и исполнителем выступает только женщина – например, в «Другой О Хэ-ён» (2016) старшая сестра главного героя заявляет таким образом о своих претензиях на его лучшего друга. В этом случае нарушается и возрастная норма поведения персонажа, так как дама не очень молода, но прижатый к стене партнер все равно добросовестно изображает изумление и испуг, как того требует «классический» кабедон. И зрительская аудитория, таким образом, не только отмечает для себя очередной момент, который истолковывается как романтический, но и оказывается втянутой во взаимодействие с повествованием, оценивая степень соответствия представленного кабедона сложившемуся канону⁷, вспоминая

⁷ Причем канон – совсем недавний; считается, что в японской манге кабедон появился только в 2000-е гг. Собственно, и большинство южно-корейских дорамных клише, которые в этой статье именуются «классическими», сложились в 1990–2000-е гг.

другие варианты отклонений от нормы и строя предположения о возможных последствиях сцены для развития сюжета.

Еще один популярный жест – когда герой резко хватается героиню за запястье и властно увлекает ее за собой (иногда имея на то рациональные причины, иногда – нет). Это тоже «заявка» на героиню, причем очень прозрачная, хотя ее легко интерпретировать ошибочно: это еще и наиболее нейтральный способ взять человека за руку⁸. С другой стороны, поскольку стандартный вариант требует от героя резкости, а героине предписано удивиться и позволить себя увести, зритель-новичок вполне может вообще не истолковать такую сцену как романтическую, но увидеть в ней грубого мужчину и безвольную женщину. Неслучайно, кстати, в сериале «Убей меня, исцели меня» (2015), главный герой которого страдает расстройством множественной личности, такое поведение по отношению к героине позволяет себе не его основная личность, сдержанная и скромная, но одна из субличностей, до абсурдности маскулинный Син Се-ги. Эта возможность двойственного восприятия ситуации с захватом запястья позволяет использовать ее и в качестве визуального обозначения соперничества двух мужских персонажей из-за одной героини: на ее руку буквально претендуют двое, только за одним из которых она признает право себя увести. Так, Соль Нэ-иль, героиня «Кантабиле завтрашнего дня» (2014), в одном из эпизодов оказывается в роли каната, который перетягивают обожаемый ею Ча Ю-чжин и внезапно заинтересовавшийся девушкой Ли Юн-ху. Поскольку до того героиня была представлена откровенно чудаковатой, неженственной и довольной тем, что главный герой позволяет ей себя любить, такое решительное появление еще одного претендента на нее предположительно оказывалось для зрителя весьма неожиданным и интригующим⁹.

⁸ Когда герой и героиня берутся за руки «ладонь в ладонь», а тем более – переплетая пальцы, это показывается очень подчеркнуто, это знак того, что их отношения переходят на новый уровень. За запястье же можно взять и просто коллегу, хотя в этом случае жест будет более сдержанным, а его демонстрация не будет сопровождаться дополнительными сигналами (музыкальными и т. д.).

⁹ Этот сериал о будущих музыкантах (кстати, само имя Нэ-иль переводится как «завтра», так что он более известен под названием «Нэиль Кантабиле») представляет собой корейскую лицензионную адаптацию японских манги и сериала, но вся линия с Ли Юн-ху в оригинале отсутствует, поэтому знакомые с японской версией зрители вряд ли могли ожидать появления у героя соперника.

Этот жест традиционно является выражено мужским жестом, но, как и в случае с кабедоном, возможна и инверсия. В комедии «Лучший хит» (2017), во многом построенной на обыгрывании типовых жестов и ситуаций, в роли ведущего пытается выступить девушка, причем герой не только пресекает эту попытку, стряхнув ее руку, но принимается изучать свое запястье, как будто изумленный покусением на него. А затем, в течение тех же суток экранного времени, захват за запястье воспроизводится уже в классическом виде: герой берет героиню за руку и переводит через дорогу (между этими сценами близорукая девушка ухитрилась потерять контактные линзы, так что в данном случае герой действует вполне рационально). Впрочем, для зрителя «Лучшего хита» этот намек на романтическую линию между персонажами – далеко не первый; наоборот, к этому времени аудиторию буквально завалили разного рода сигналами, сбивая с толку их избыточностью, которая диссоциировала с взаимной антипатией, выдаваемой героями (тем не менее предназначенными друг другу сериальной Судьбой).

В мини-сценах с участием двоих персонажей может быть задействован и реквизит, в частности зонтик, предмет очень актуальный в регионе с выраженным сезоном дождей. И хотя сцена, в которой двое оказываются под одним зонтом, тоже как будто относится к числу интернациональных, в кей-драмах она не только задействуется чрезвычайно часто, но и приобрела набор канонических черт. Как правило, героиня бывает застигнута ливнем и ей негде укрыться, что дает герою повод проявить заботу о ней, предложив зонт: и здесь есть выраженные мужская и женская партии. Это тоже заявка на роль любовного интереса, под зонтом, собственно, и может произойти само объяснение или какой-то очень важный доверительный разговор. Исключения возможны: если зонт поднесет некто нежеланный, героине придется этот полезный предмет отвергнуть, а если, наоборот, предложит кто-то ей приятный, но ничего, кроме заботы, не имеющий в виду, героиню ждет разочарование. Но подобные варианты истолкования самой ситуации поднесения зонта возможны только потому, что и внутри повествования персонажи видят в этом нечто вроде знака Судьбы. В классической же версии эта сцена выглядит примерно так: попавшая под дождь героиня находится в отчаянии, она настолько поглощена переживаниями, что не обращает на дождь внимания и не сразу осознает, что над ее головой появился зонт, а рядом с ней – тот персонаж, который предназначен ей судьбой. Причем аудитория точно так же до последнего его не видит, так как камера показывает только героиню, и не слышит его шагов, так как они заглушаются шумом дождя и музыкой. Герой с зонтиком словно берется из ниоткуда, хотя

оправдание для такого появления есть только у упомянутого выше представителя нежити Ким Шина – он действительно обладает способностью переноситься в пространстве.

У сериальной Судьбы есть и другие способы заявить о себе, и самый впечатляющий, наверное – это сцена с участием «Рокового Грузовика» (The Track of Doom), или «Белого Грузовика», как его называют поклонники дорам (хотя на самом деле в роли Грузовика может выступить и легковая машина, и мотоцикл, и конь – в зависимости от обстоятельств и эпохи). Грузовик – это вмешательство Судьбы в самом неприкрытом виде, он появляется тогда, когда сюжету требуется решительная перемена. Условный грузовик может сбить персонажа насмерть, устранив его из повествования, может отправить в больницу, повергнув в амнезию или кому, может просто преградить герою путь, не дав ему догнать кого-то. И наконец, если перед условным грузовиком оказывается не герой, а героиня, кто-то может вовремя оттащить ее в сторону, схватив в охапку, и такая ситуация тоже будет относиться к числу стандартно-романтических. Но в «Хорошем докторе» (2013), к примеру, эта типовая сцена тоже приобретает дополнительное значение. У главного героя, Пак Ши-она, – аутизм, и все 20 серий герой на разные лады доказывает, что он может быть на равных включен в сообщество хирургов и в число взрослых людей вообще. И применительно к нему сцена, в которой он спасает свою коллегу, превращается в послание, обращенное как к самой молодой женщине, так и к аудитории: в герое нужно видеть не гениальное, но бесполое существо, а молодого мужчину. Мужчину, который не просто способен увлечься женщиной (а герой к этому времени уже любит героиню), но и может надеяться на ответные чувства с ее стороны в той же мере, что и другие сериальные герои, которые до него несчетное число раз выхватывали своих девушек прямо из-под колес Рокового Грузовика.

Еще одна ситуация «спасения» героем героини одновременно и выглядит более причудливо, и обладает более ясным значением. В этой сцене героиня по какой-то причине спотыкается и начинает падать навзничь, но герой успевает подхватить ее под спину. Все это показывается в слегка замедленном темпе, героиня на несколько секунд повисает на руке у склонившегося над ней героя, и взгляды их встречаются. И если сцена с зонтом, несение дамы на спине, захват за запястье и даже спасение от Рокового Грузовика еще не обязательно говорят о том, что избранником героини станет именно этот персонаж, падение с подхватом практически гарантирует обоим участникам, что они друг друга непременно полюбят, а если уже полюбили – это дополнительное подтверждение подлинности

их чувств. Причем, как и в случае с кабедоном, самим героям смысл этой ситуации известен: так, в романтической комедии «Я не робот» (2017–2018) одна из второстепенных героинь нарочно толкает героиню главную, чтобы дать герою повод ее подхватить, а когда оба застывают, глядя друг другу в глаза, спрашивает героя, точно ли это не его девушка (что он незадолго до того отрицал). Сцена может быть воспроизведена и в историческом сериале, и в современном антураже, ее участниками могут стать как вампир и его возлюбленная в историческом фэнтези «Ученый, гуляющий ночью» (2015), так и курьеры из скромной лапшичной – герой и героиня «Сильнейшего доставщика» (2017), в ней тоже возможна замена гендерных ролей – героиня может подхватить падающего героя¹⁰, как это происходит, скажем, в комедии «Суперзвезда Ю Пэк» (2018–2019). А при особо изощренном подходе эта ситуация способна превратиться в сложное комплексное высказывание, в котором можно выделить отдельные слои. В конце первой и начале второй серии довольно мрачных криминально-мистических «Детей меньшего бога» (2018) героиня не просто подхватывает героя, мужчину, кстати, весьма рослого. Во-первых, герой, повиснув на руке героини, принимает свое положение комментировать: опознает в нем сцену из комикса и заявляет о своем смущении. Во-вторых, оба героя – полицейские, и герой чуть не упал, поскользнувшись на пакете с уликой, которую героиня собиралась доставить в участок, то есть типовая дорамно-комиксовая мизансцена и типовая ситуация из полицейского сериала вторгаются друг к другу на территорию. И наконец, мизансцена, несмотря ни на что, отчасти срабатывает и положенным ей образом: выраженной любовной линии в этом сериале нет, но взаимная симпатия между персонажами со временем определенно возникает.

Приведенные выше примеры жестов и ситуаций сами по себе могут, таким образом, считываться аудиторией по-разному, влияя и на восприятие сюжета в целом. Но, разумеется, довольно сложно найти пример такой кей-драмы, в которой каждый вариант подобного устойчивого элемента повествования распознавался бы безошибочно. Поэтому аудитории приходится периодически строить догадки: оправданны ли их ожидания, как будто создаваемые очередным знакомым жестом или он был истолкован неверно? В «Ученом, гуляющем ночью» главную героиню по очереди успевают подхватить

¹⁰ А в одной из серий «Лучшего хита» главный герой обучает своего приятеля приударять за девушками, в том числе ставя ему подножку и подхватывая под спину. И на экране на несколько секунд замирают в классической мизансцене два парня.

и главный герой, и второстепенный¹¹ — означает ли это, что она, уже любящая главного героя, со временем предпочтет ему другого? В медицинской драме «Крест» (2018) любовная линия, строго говоря, отсутствует, но главным герою и героине в разных сериях случается потянуть друг друга за запястье. И хотя жесты показаны в сдержанной манере, этого достаточно, чтобы англоязычные комментаторы выложенных на ютьюбе видеофрагментов принялись гадать, не позволяет ли это надеяться на грядущую влюбленность друг в друга героев, которые меж тем приходятся друг другу сводными братом и сестрой. Героиня невероятно популярного у глобального зрителя сериала «Лунные влюбленные – Алые сердца: Корё» (2016) в первой же серии успевает попасть из 2016 г. в средневековое государство Корё, оказаться при дворе и встретить сразу нескольких блестящих молодых принцев-братьев. Аудитория, конечно же, ожидает, что они начнут борьбу за внимание героини, но на кого падет ее выбор — предугадать сложно. Однако заканчивается серия сценой, в которой скомбинированы ситуация с Роковым Грузовиком и падение с подхватом: уворачиваясь от мчащегося сквозь толпу всадника на черном коне, в черной одежде и черной полумаске (еще одного из принцев, как уже известно зрителю), девушка едва не падает в пропасть, зависая на краю; всадник успевает подхватить ее под спину, их взгляды встречаются, под зазвучавшую песню всадник закидывает героиню в седло; все это показывается в замедленной съемке, и серия завершается стоп-кадром с двумя обращенными друг к другу профилями. Герой — одновременно и источник опасности, и спаситель. Финал серии самым красноречивым образом сообщает, что истинной любовью героини должен стать именно этот принц, даже если она на время увлечется кем-то другим, но и сильные переживания, и риск героине в отношениях с эффектным всадником гарантированы. Вторая серия начинается с продолжения этой же сцены, неожиданно не лишённого иронии: едва отъехав, всадник бесцеремонно выпшвыривает героиню из седла, а она пытается отчитать его за несоблюдение правил уличного движения. И аудитория, видимо, должна была почувствовать себя несколько ошарашенной этим сложным сочетанием знакомых элементов повествования, этим смешением пафоса и иронии, но и заинтригованной тем, что возможностей для толкования открывается слишком много.

¹¹ Соответствующие сцены, впрочем, не являются точным воспроизведением одного и того же шаблона. В исполнении главных героя и героини сцена выглядит полностью совпадающей с канонической версией (замедленная съемка и т. д.), когда же наступает очередь второго героя, камера ограничивается демонстрацией намека на нее.

Привлечение устойчивых элементов повествования становится особенно изощренным в «Чикагской пишущей машинке»: в этом сериале две переплетенные между собой сюжетные линии, действие одной из которых разворачивается в 30-е гг. XX в., второй же – в 2017 г. При этом каждая из линий выстроена таким образом, чтобы затронуть читательский и зрительский опыт – герои прошлого существуют в обстановке, знакомой аудитории по множеству книг и фильмов о подпольщиках и революционерах разных стран и времен¹², персонажи настоящего живут в мире подчеркнуто «дорамном», хотя сами этого и не осознают. И достигается это в том числе за счет высокой концентрации в линии современной тех сериальных клише, которым посвящена статья. Так, за примерно три заключительные минуты седьмой серии главная героиня попадает под дождь, подбежавший со своим зонтом отрицательный герой пытается предложить ей помощь, от которой она отказывается; мимо проносится мотоциклист, едва не сбив героиню, но отрицательный персонаж успевает оттащить ее, схватив за запястье, и продолжает удерживать, пугая героиню своей назойливостью. И тут незаметно для обоих (и для зрителей тоже) подходит главный герой, перехватывает запястье героини и победно уводит ее под собственным зонтом.

Йен Энг утверждала, что аудитория американского сериала «Даллас» (1978–1991) была способна метафорически воспринимать вновь и вновь повторяющиеся с небольшими изменениями перипетии сюжета любимой мелодрамы, не считывая их буквально, но всякий раз подвергая определенной расшифровке, присваивая происходящему собственный смысл [7 с. 65]. В случае же с кей-драмами речь, скорее, идет о сложной системе символов, за каждым из которых закреплено определенное значение, каждый из которых может быть определенным образом «переведен». Рамки значений достаточно широки, чтобы открывать простор для интерпретаций, но все же ощутимы. По-настоящему важна некая суть происходящего с персонажами, и ее-то на визуальном уровне символы-клише передают более точно: герой «Чикагской пишущей машинки» попытается потом объяснить героине причины своего поведения, но подобрать верные слова у него (писателя!) получится далеко не с первой попытки. Такая система символов совершенно не требует реалистичности, хотя сериал может быть посвящен злободневной социальной проблеме или драматичным событиям недалекого прошлого. Поэтому имеющая профессиональную медицинскую

¹² Для русскоязычных комментаторов это были, например, «Как закалялась сталь» и «Молодая гвардия».

подготовку героиня «Гакситаля» (2012)¹³, перевязывая раненого героя, всего лишь в один оборот затянет поверх раны и рукава лоскут, оторванный от нижней юбки. И поэтому наша независимая современница позволит себе зависнуть в неудобной позе на руке сериального героя, а современник – возникнуть из ниоткуда с зонтом в руке рядом с плачущей под дождем героиней, в то время как по дорогам будет развезжать Роковой Грузовик, символизирующий внезапную угрозу.

Заключение

Безусловно, типовые жесты и ситуации, за которыми закрепились определение «клише», иностранной аудитории могут казаться причудливыми и требуют привыкания, но они помогают снабдить сериальное повествование стабильными ориентирами, которые образуют подобие стабильной структуры. А поскольку корейские сериалы чаще всего начинают выходить в эфир в разгар съемок, когда сценарии финальных серий еще дорабатываются, эта стабильная структура чрезвычайно важна. Кроме того, привлечение таких стабильных элементов-символов в большинстве случаев позволяет сделать особенно ощутимым присутствие в сюжете Судьбы как незримого актора: Судьба – это очень важное понятие в мироустройстве кей-драмы.

Определяя функцию стабильных элементов в телесериале, можно провести аналогию с «фреймами», которые позволяют писателю не описывать дополнительно то, что и так покрывается житейским и читательским опытом читателя, а читателю – улавливать нечто успокоительно-знакомое в каждом новом произведении. Оригинальное же в повествовании должно находить себе место среди этих устойчивых элементов, не покушаясь на них [8 с. 42]. В данном случае «клише» опираются в первую очередь на зрительский, а не житейский опыт, но сам механизм их восприятия достаточно схож. Но это означает, что клише по природе своей интертекстуальны и содержат в себе потенциал для постоянной реконтекстуализации. Так что самое стабильное в кей-драме одновременно оказывается и самым динамичным, а повествование благодаря этому свойству в удачных случаях приобретает дополнительную многомерность.

¹³ Действие «Гакситаля», или «Мстителя в маске» (имеется в виду как раз корейская театральная маска), относится к периоду японской оккупации Кореи. Это экранизация популярного комикса-*манхвы* о вымышленном герое сопротивления.

Более того, клише позволяют на невербальном уровне глубже вовлечь зрителя во взаимодействие с повествованием: побудить к подсчету знаков, указывающих на шансы каждого из мужских персонажей на взаимность героини, сообщить нечто важное о чувствах героев, втянуть в интертекстуальную игру. Возможно бывает даже сделать зрителей в полном смысле соавторами – едва намекнуть на любовную линию с помощью скупых знаков и дать им самим додумать для себя остальное, сосредоточившись на детективном, мистическом или историческом сюжете. Наконец, даже если некий сериал обойдется вовсе без использования этих типовых жестов и ситуаций в опознаваемом виде (а такое тоже изредка, но случается), это не останется незамеченным и само по себе превратится в дополнительное высказывание, требующее зрительской расшифровки. И так называемые клише оказываются, таким образом, отнюдь не свидетельством бедной фантазии сценаристов и лени режиссеров, но важной составляющей южнокорейского сериального повествования, характерной особенностью его особого языка – опирающегося на традицию, но при этом постоянно готового вобрать в себя новые смыслы.

Литература

1. *Jung G., Paik W.K.* Korean Wave as Tool for Korea's New Cultural Diplomacy // *Advances in Applied Sociology*. 2012. Vol. 2, no. 3. p. 196–202.
2. *Ang I.* Television Fictions around the World: Melodrama and Irony in Global Perspective // *Critical Studies in Television*. 2007. Vol. 2, no. 2. p. 18–30.
3. *Кавелти Дж.Г.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64. Цит. по: *Кавелти Дж.Г.* Изучение литературных формул [Электронный ресурс]. URL: <http://culturca.narod.ru/Cavelty1.htm> (дата обращения 25 янв. 2019).
4. *Хван А.* Очерки истории корейского кино: 1903–1949. М.: Вост. лит., 2007. 135 с.
5. *Lee M.* Tradition and Esthetics of Korean Drama // *Korea Journal*. 1997. Vol. 37, no. 3. p. 22–39.
6. *Hong C.* Lee Je Hoon And Chae Soo Bin Lean In For A Romantic Moment At The Airport In "Where Stars Land" [Электронный ресурс]. URL: <https://www.soompi.com/article/1262457wpp/lee-je-hoon-chaee-soo-bin-lean-romantic-moment-airport-stars-land> (дата обращения 25 янв. 2019).
7. *Ang I.* *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London, New York: Routledge, 1993. 160 p.
8. *Эко У.* Роль читателя: Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум, 2007. 502 с.

References

1. Jung G., Paik WK. Korean Wave as Tool for Korea's New Cultural Diplomacy. *Advances in Applied Sociology*. 2012;3:196-202.
2. Ang I. Television Fictions around the World: Melodrama and Irony in Global Perspective. *Critical Studies in Television*. 2007;2:18-30.
3. Cawelty JG. Study of Literary Formulas. *New Literary Review*. 1996;22:33-64. [In Russ.]
4. Khvan A. Essays on the History of Korean Cinema: 1903-1949. Moscow: Vostochnaya literature Publ.; 2007. 135 p. [In Russ.]
5. Lee M. Tradition and Esthetics of Korean Drama. *Korea Journal*. 1997;3:22-39.
6. Hong C. Lee Je Hoon And Chae Soo Bin Lean In For A Romantic Moment At The Airport In "Where Stars Land" [Internet]. [data obrashcheniya 25 Jan. 2019]. URL: <https://www.soompi.com/article/1262457wpp/lee-je-hoon-chaе-soo-bin-lean-romantic-moment-airport-stars-land>
7. Ang I. Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination. London, New York: Routledge, 1993. 160 p.
8. Эко У. The Role of the Reader. Studies in the Semiotics of Texts. Sankt-Peterburg: Simpozium Publ.; 2007. 502 p. [In Russ.]

Информация об авторе

Александра В. Тарасова, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; aleks.tarasova@gmail.com

Information about the author

Aleksandra V. Tarasova, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, 125993, Russia; aleks.tarasova@gmail.com

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор *И.В. Бабкина*

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Подписано в печать 22.03.2019.

Формат 60×90 ¹/₁₆.

Усл. печ. л. 9,8. Уч.-изд. л. 10,2.

Тираж 1050 экз. Заказ № 478

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
www.rggu.ru
www.knigirggu.ru



Подписка принимается
всеми отделениями связи
без ограничений

Подписной индекс
в каталоге «Газеты и журналы»
ОАО Агентства «Роспечать» — 70969

